

UNIVERSIDADE DE LISBOA  
FACULDADE DE BELAS-ARTES



**TORNAR-SE ARTISTA:  
COMO SE DESENVOLVE O PROCESSO  
CRIATIVO?**

Joana de Oliveira Santos

Dissertação

Mestrado em Educação Artística

Dissertação orientada pela Prof.<sup>a</sup> Doutora Helena dos Reis Cabeleira

2018

## DECLARAÇÃO DE AUTORIA

Eu, Joana de Oliveira Santos, declaro que a presente dissertação intitulada “Tornar-se artista: como se desenvolve o processo criativo?”, é o resultado da minha investigação pessoal e independente. O conteúdo é original e todas as fontes consultadas estão devidamente mencionadas na bibliografia ou outras listagens de fontes documentais, tal como todas as citações diretas ou indiretas têm devida indicação ao longo do trabalho segundo as normas académicas.

O Candidato

A handwritten signature in black ink that reads "Joana Santos". The script is cursive and fluid, with the first name "Joana" and the last name "Santos" written in a single continuous line.

Lisboa, 24 de Outubro de 2018

## RESUMO

Esta dissertação propõe uma análise e reflexão sobre as definições (etimológicas e históricas) do processo criativo do artista numa área específica – a pintura – inserida na categoria de artes plásticas ou visuais. As questões e problemas relacionados com a ‘definição’ e as ‘etapas’ do processo criativo, serão aqui abordados mediante um posicionamento sócio-histórico que visa mapear e esclarecer as mutações ocorridas na prática artística e no estatuto sócio-profissional do artista. Nesse sentido, analisam-se algumas das evoluções e mutações históricas ocorridas nas definições etimológicas de palavras-chave como ‘artífice’ (terminologia que remonta à Idade Média, designando os operários ou trabalhadores manuais das corporações de ofício), e ‘artista’ (termo que surge no Renascimento, através do reconhecimento intelectual da prática artística).

Para além do estudo sócio-histórico de palavras e conceitos fundamentais para o tratamento de questões relacionadas com o processo criativo do artista-pintor, o atelier do artista – como testemunha das etapas que antecedem a obra de arte –, será, neste contexto, um dos objetos privilegiados de análise, através do mapeamento de diferentes espaços de trabalho criativo desde o Renascimento até ao séc. XXI. Um dos objetivos é esclarecer a dicotomia que existe entre ‘obra de arte’ (o produto final, sobrevalorizado em termos sócio-culturais e económicos) e ‘processo criativo’ (frequentemente remetido para segundo plano, negligenciado ou esquecido, quer pela sociedade, quer pela História de Arte), já que, até ao séc. XX, dificilmente se encontram registos ou relatos sobre processos criativos de artistas. Por outro lado, esta investigação procura perceber qual a importância da formação académica e do ensino ‘oficial’ para a consolidação do estatuto de ‘artista’ e seu reconhecimento profissional no meio social, sem contudo negligenciar a via autodidata.

Ao longo da dissertação procurou-se esclarecer o papel do ensino académico na formação do artista, averiguando quais os métodos e técnicas ensinadas e o modo como estas influíram sobre os processos criativos de cada artista, e qual a influência das academias e escolas de arte no reconhecimento social e cultural do artista-pintor. Procurou-se ainda questionar o modo como o meio social em que o artista se insere constitui um fator determinante para o reconhecimento, subsistência e aceitação do artista (e da obra de arte) por parte do público, tornando visíveis alguns dos desafios, dificuldades ou obstáculos que se colocam ao artista no seu processo criativo.

**Palavras-Chave:** Processo Criativo; Artista; Artes Plásticas e Visuais; Educação Artística; Ateliers de Artistas

## ABSTRACT

The purpose of this document is to analyze and reflect on the etymological and historic definitions of the artist's creative process in a specific area, the painting, which is inserted in the category of the plastic or visual arts. The questions and problems related to the topic of the "definition", as well as the "stages" of the creative process are addressed from a social and historical point of view, with the intention of mapping and clarifying the mutations that occurred in the artistic practice as well as in the social and professional status of the artist. In that sense, some evolutions and historical mutations to the etymological definitions of keywords like "artificer" (a concept that goes back to the Middle Ages, referring to workmen or manual workers in a guild) or "artist" (which comes from the Renaissance, through the intellectual acknowledgement associated with the artistic practice) are analyzed by this document.

Along with the social and historical study of the fundamental concepts and words for dealing with issues related to the creative process, of the painting artist, the artist's workshop – as a witness to the stages that precede the work of art – is, in this context, one of the most important subjects of this analysis, through the mapping of the distinct creative workspaces from the Renaissance to the 21<sup>st</sup> Century. One of the objectives of this work is to clarify the dichotomy between "work of art" (the final product, which is socially, culturally, and economically overvalued) and the "creative process" (frequently brushed aside, neglected or forgotten either by the society, or by the Art History), being that, until the 20<sup>th</sup> Century, almost no records or reports about the artist's creative process existed. On the other hand, this work tries to perceive how important "official" and "academic" education is for the consolidation of the "artist" status and for the artist's recognition in social and professional environments, without, however, neglecting the self-taught route.

Through its development, this work aimed to clarify the role of academic education in the development of the artist, finding out which methods and techniques were taught, its impact on the creative processes of each and every artist, and what influence academic institutions and schools of art had on the social and cultural acknowledgement of the painting artist. This work also sought to question the way in which the artist's social environment contributes towards the acknowledgement, subsistence, and acceptance of the artist (and his work of art) by the general public, bringing to light some of the challenges, hardships and obstacles experienced during the creative process.

**Keywords:** Creative work; Artist; Visual and Plastic Arts; Artistic education; Artists Workshops

## AGRADECIMENTOS

Primeiramente, presto o meu mais sincero agradecimento à orientadora deste estudo, a Prof.<sup>a</sup> Helena Margarida dos Reis Cabeleira, por me incentivar ao questionamento e formulação de ideias, fruto da qualidade de pensar e observar, e que sem ela certamente esta investigação não teria aprofundado noções que até então me eram difíceis de induzir.

Um especial agradecimento às minhas colegas de curso e em particular à Ana e à Lurdes pela união e total disponibilidade na partilha e troca de experiências.

O meu muito obrigado pela ajuda e colaboração de alguns colegas da Last Lap que disponibilizaram o seu tempo e apreço para comigo e com esta investigação.

À família, todo o reconhecimento necessário e um bem-haja, pois foram um grande incentivo para a execução deste trabalho e o apoio demonstrado mostrou-se essencial para a sua conclusão. Sem o apoio permanente e incansável de um irmão de sangue, que acima de tudo é irmão do coração, Tomás, esta dissertação não teria de todo o mesmo resultado, pois mostrou-se incansável na ajuda técnica na recolha de dados. Há pessoas que merecem mais do que um agradecimento por escrito e a elas tenho todo o gosto de apresentar: aos meus pais José e Tina, o meu muito obrigado por uma vida de dedicação e a quem as palavras nunca serão suficientes para agradecer o amor e cuidado de sempre; José Tiago, Joana, Liliana, Sandro, Sallif e Joel, agradeço-vos pela constante presença na minha vida; aos meus sogros Neto e Laurinda, pelo exemplo de vida e apoio incondicional que sempre prestaram; aos meus pequenos Maria, Laura, Daniel e Jessé, por trazerem a alegria e o sorriso que alimenta um coração; à Andreia pelo conhecimento partilhado não somente neste percurso de investigação mas de uma vida a incitar-me a novas ideias; um obrigado ao Ministério Graça Divina pois certamente sem os conselhos e o conhecimento partilhado das pessoas que o compõe não teria prestado o meu contributo nesta investigação.

Ao Emanuel, o grande impulsionador da conclusão deste mestrado por quem nutro um enorme respeito e amor, o meu muito obrigado por esta aventura que dura a vida toda.

E por último, mas se não o mais importante, a Deus pela capacidade, sabedoria e inteligência que me tem concedido para a execução desta dissertação e sem Ele certamente que nada se teria feito. Não só é o meu melhor amigo, melhor conselheiro, como o maior Salvador de todos os tempos, a Jesus seja dada a honra, a glória e o louvor, sempre.

## ÍNDICE GERAL

<b>RESUMO</b> .....	3
<b>ABSTRACT</b> .....	4
<b>AGRADECIMENTOS</b> .....	5
<b>ÍNDICE GERAL</b> .....	7
<b>ÍNDICE DE FIGURAS</b> .....	9
<b>INTRODUÇÃO</b> .....	11
1. Objeto .....	11
2. Enquadramento Teórico-Metodológico.....	28
2.1. Sequência de Capítulos .....	33
<b>CAPÍTULO I. A ETIMOLOGIA OU A HISTÓRIA DAS PALAVRAS</b> .....	36
1. Arte: definições e mutações históricas de uma palavra .....	36
2. Definições de <i>artista</i> e concepções de <i>plasticidade</i> no campo das artes visuais .....	42
3. Em que consiste o <i>processo</i> de criação artística? Definições e pontos de vista .....	44
4. Considerações gerais .....	45
<b>CAPÍTULO II. COMO SE DESENVOLVE O PROCESSO CRIATIVO</b> .....	46
1. O processo criativo: ponto de vista sociológico .....	46
2. Entre o criador e o autor: o estilo e a autenticidade.....	50
3. A Obra de Arte .....	58
<b>CAPÍTULO III. A FORMAÇÃO DO ARTISTA</b> .....	62
1. O ensino na Academia .....	62
2. O ensino no Ateliê enquanto lugar da criação artística .....	68
2.1. O processo criativo no ateliê .....	71
2.2. O espaço do ateliê.....	72
2.2.1. O ateliê – Francis Bacon.....	75
2.3. Do ateliê para o museu .....	77
3. Escritos de Artista.....	82

3.1. O pintor Henri Matisse .....	82
3.2. O pintor Vicent Van Gogh.....	90
 <b>CONCLUSÃO</b> .....	93
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b> .....	97
1. Geral .....	97
1.1. Monografias .....	97
1.2. Enciclopédias .....	100
1.3. Artigos em publicações periódicas .....	101
1.4. Dissertações e Teses .....	106
2. Webliografia .....	106
3. Videografia .....	108
4. Cinematografia .....	108



## ÍNDICE DE FIGURAS

<b>Figura 1.</b> Interior de um ateliê, século XV. ....	24
Fonte: <a href="https://www.artspace.com/magazine/art_101/art_market/the-evolution-of-the-artists-studio-52374">https://www.artspace.com/magazine/art_101/art_market/the-evolution-of-the-artists-studio-52374</a>	
<b>Figura 2.</b> Encontro de artistas no ateliê de D. Isabel, século XVIII. ....	25
Fonte: <a href="https://www.histoire-image.org/fr/etudes/atelier-carrefour-societe-artistes">https://www.histoire-image.org/fr/etudes/atelier-carrefour-societe-artistes</a>	
<b>Figura 3.</b> Interior do ateliê de Mucha, século XIX. ....	25
Fonte: <a href="https://www.histoire-image.org/fr/etudes/atelier-carrefour-societe-artistes">https://www.histoire-image.org/fr/etudes/atelier-carrefour-societe-artistes</a>	
<b>Figura 4.</b> Interior do ateliê de Pablo Picasso, século XX. ....	26
Fonte: <a href="https://www.yellowtrace.com.au/artist-studios-and-ateliers/">https://www.yellowtrace.com.au/artist-studios-and-ateliers/</a>	
<b>Figura 5.</b> Interior do ateliê de José Parlá, século XXI. ....	26
Fonte: <a href="https://www.yellowtrace.com.au/artist-studios-and-ateliers/">https://www.yellowtrace.com.au/artist-studios-and-ateliers/</a>	
<b>Figura 6.</b> Piet Mondrian no seu ateliê em Nova Iorque, 1944. ....	73
Fonte: <a href="https://theredlist.com/media/database/muses/icon/iconic_men/1920/piet-mondrian/021-piet-mondrian-theredlist.jpg">https://theredlist.com/media/database/muses/icon/iconic_men/1920/piet-mondrian/021-piet-mondrian-theredlist.jpg</a>	
<b>Figura 7.</b> Interior do ateliê Piet Mondrian, Nova Iorque, 1944. ....	73
Fonte: <a href="http://www.theartblog.org/wp-content/uploads/2014/11/image-3.jpg">http://www.theartblog.org/wp-content/uploads/2014/11/image-3.jpg</a>	
<b>Figura 8.</b> Piet Mondrian no seu ateliê em Nova Iorque, 1944. ....	74
Fonte: <a href="https://www.artistsnetwork.com/wp-content/uploads/2017/07/GettyImages-541540015.jpg">https://www.artistsnetwork.com/wp-content/uploads/2017/07/GettyImages-541540015.jpg</a>	
<b>Figura 9.</b> Piet Mondrian no seu ateliê em Nova Iorque, 1944. ....	74
Fonte: <a href="https://news.artnet.com/app/news-upload/2017/06/13-Mondriaan-in-zijn-atelier-in-New-York-1943-Foto-Fritz-Glarner.-Collectie-RKD-DH-739x1024.jpg">https://news.artnet.com/app/news-upload/2017/06/13-Mondriaan-in-zijn-atelier-in-New-York-1943-Foto-Fritz-Glarner.-Collectie-RKD-DH-739x1024.jpg</a>	
<b>Figura 10.</b> Interior do ateliê de Bacon. ....	75
Fonte: <a href="https://www.comunidadeculturaearte.com/wp-content/uploads/2017/04/1963.14smaller.jpg">https://www.comunidadeculturaearte.com/wp-content/uploads/2017/04/1963.14smaller.jpg</a>	

- Figura 11.** Interior do ateliê de Bacon, Paredes..... 75  
 Fonte: <http://www.francis-bacon.com/sites/default/files/2017-09/POG-036cropped.jpg>
- Figura 12.** Interior do ateliê de Bacon, Secretária. .... 76  
 Fonte: <https://www.lifo.gr/uploads/image/1280450/Francis-Bacon-studio-at-Hugh-Lane-gallery-Dublin.jpg>
- Figura 13.** Interior do ateliê de Bacon, Tela. .... 77  
 Fonte: [https://www.tate.org.uk/sites/default/files/styles/width-1200/public/francis-bacons-studio\\_0\\_1.jpg](https://www.tate.org.uk/sites/default/files/styles/width-1200/public/francis-bacons-studio_0_1.jpg)
- Figura 14.** Interior do ateliê Brancusi, Centro Georges Pompidou, 1997. .... 79  
 Fonte: <https://static1.squarespace.com/static/5692773a05f8e20707858621/t/594a7df39de4bb4c20e3c30f/1498057239802/>
- Figura 15.** Interior do ateliê Brancusi, Centro Georges Pompidou, 1997. .... 79  
 Fonte: <https://i.pinimg.com/originals/30/b3/d9/30b3d90af6acfcdbd858064a5d53961cc.jpg>
- Figura 16.** Interior do ateliê do artista Bruscky, Pernambuco, Recife, 2016. .... 80  
 Fonte: <http://www.revistacardamomo.com/wp-content/uploads/2016/02/Paulo-Brusky-6.jpg>
- Figura 17.** Retrato de Henri Matisse, 1933..... 82  
 Fonte: [http://www.alhayat.com/uploads/imported\\_images/87/87/74/421/fb42d851f1cd4524ac3360429f88d6c9.jpg](http://www.alhayat.com/uploads/imported_images/87/87/74/421/fb42d851f1cd4524ac3360429f88d6c9.jpg)
- Figura 18.** Ateliê de Henri Matisse, 1869-1954. .... 83  
 Fonte: <http://www.catview.com.br/2014/05/07/studio-henri-matisse-1869-1954/>
- Figura 19.** Retrato de Vincent Van Gogh. .... 90  
 Fonte: <http://bi.gazeta.pl/im/da/2e/10/z16966362V,Vincent-van-Gogh--1853-90-.jpg>
- Figura 20.** Ateliê de Vincent Van Gogh, *Quarto do mangle*..... 91  
 Fonte: <http://www.pastorieboek.nl/wp-content/uploads/2014/06/atelier.jpg>

## INTRODUÇÃO

---

### 1. Objeto

Perguntarei apenas por que tantos críticos, tantos escritores, tantos filósofos põem tanto empenho em professar que a experiência da obra de arte é inefável, que escapa por definição ao conhecimento racional; por que se apressam assim em afirmar sem luta a derrota do saber; de onde lhes vem essa necessidade tão poderosa de rebaixar o conhecimento racional, esse furor de afirmar a irredutibilidade da obra de arte ou, numa palavra mais apropriada, sua *transcendência*. (BOURDIEU, 1996 [1992]:12)

O presente estudo centra-se na descrição e análise do processo criativo do artista mediante uma perspectiva sociológica, através da qual se procura entender *o artista* – neste caso específico, o artista plástico ou visual, comumente designado por *pintor* – como um sujeito correlacionado às manifestações e contradições do campo artístico em que se encontra inserido desde a sua formação académica de base (por norma, a tradicional academia ou escola de Belas Artes) até ao meio social mais amplo que torna possível o reconhecimento, legitimação e/ou consagração do artista-pintor enquanto profissional do *campo artístico e cultural* (por norma, o museu, a galeria de arte, etc.).

Neste sentido, ao longo desta investigação a palavra *artista* será empregue para designar *o pintor* cuja atividade específica consiste em produzir obras de arte (mais concretamente, em formato de *quadro*) mediante os recursos técnicos, materiais e expressivos com que a *pintura* tradicionalmente se identifica enquanto *uma das belas artes*. A definição de artista que norteia esta investigação parte do princípio de que esta definição é, em si mesma, problemática, na medida em que a palavra foi sofrendo inúmeras mutações ao longo dos séculos. Segundo Hubert Damisch, “a definição de artista hoje corrente no Ocidente” é “de origem recente”, sobretudo se considerarmos “a história da palavra e da diversificação do seu sentido, das inovações semânticas que ela apresenta” (DAMISCH, 1984:66).

Ao longo desta investigação, procurou-se essencialmente identificar algumas das mutações etimológicas e socio-históricas que foram decisivas para a definição do artista enquanto sujeito responsável pela criação da arte, e o seu respectivo papel

social. Procurou-se igualmente perceber algumas das razões e motivações históricas que justificam a evidente predominância, no nosso imaginário social e pessoal, de uma certa concepção de artista – e do trabalho do artista – como um sujeito “maldito” ou “recusado” por parte da sociedade. Nesta medida, o presente estudo procura também refletir sobre os paradoxos e dicotomias que, sobretudo desde meados do século XIX, passaram a influenciar decisivamente as definições, os papéis, os tipos, as funções e as posições que desde então passaram a ser atribuídos à “figura do artista” (DAMISCH, 1984: 68). Uma das dicotomias que mais influiu na emergência de *uma definição propriamente moderna de artista* consiste na oposição que, ao longo dos séculos XIX e XX, se estabeleceu entre dois tipos de arte: por um lado, uma “arte oficial” (na qual os artistas são aceites e reconhecidos pelo facto de respeitarem as regras e os cânones legitimados pelo campo artístico), por outro, uma arte chamada de “vanguarda”, “na qual a sociedade burguesa durante longo tempo tardou a reconhecer-se (mas que aparece, no entanto, como um dos seus mais característicos produtos)” (DAMISCH, 1984:68-69).

Apropriando-me das reflexões de Pierre Bourdieu e do seu ponto de vista sociológico no que diz respeito ao *campo artístico* – ou seja, adoptando um posicionamento analítico mais próximo da sociologia da arte do que da psicologia da arte ou psicologia da criatividade –, esta investigação procura abordar algumas questões, dificuldades e problemas relacionados com a definição de artista ao longo do tempo, e com o seu lugar e função nesse campo e, designadamente, com as suas tomadas de posição e escolhas nesse campo (na medida em que é, no interior do campo, que estas posições e escolhas artísticas são governadas e influenciadas). Trata-se aqui, em suma, de:

(...) procurar na lógica do campo artístico, mundos paradoxais capazes de inspirar ou de impor os ‘interesses’ mais desinteressados, o princípio da existência da obra de arte naquilo que ela tem de histórico, mas também de trans-histórico, é tratar essa obra como um signo intencional habitado e regulado por alguma outra coisa, da qual ela é também sintoma. (BOURDIEU, 1996 [1992]:15-16)

Compreenda-se por *campo artístico*, um meio que engloba os diferentes agentes da arte numa estrutura social entre a articulação política, económica, cultural e artística. Segundo a concepção bourdieuniana, um *campo* pode ser definido como uma “arena social” (GRENFELL, 2018) onde o artista age mediante as experiências em que é formado entre sociais e individuais, dentro da estrutura que é o *campo*. Sendo o

*campo* uma estrutura, a definição de *campo artístico* segue a mesma conceção. Entende-se por *campo artístico*, segundo Wacquant, um “espaço estruturado de posições e tomadas de posição, onde indivíduos e instituições competem pelo monopólio sobre a autoridade artística à medida que esta se autonomiza dos poderes económicos, políticos e burocráticos” (WACQUANT, 2005:117).

Aquilo que sociólogos como Pierre Bourdieu e Loic J. D. Wacquant designam como *campo* (2005 [1992]), Nildo Viana chama *esfera artística* e defende que “cada esfera da vida social cria valores próprios, formas de legitimação, interesses específicos” (2013: 65). Assim, aquilo que podemos designar como ‘o meio social do artista’ é sempre composto por determinadas instituições e relações de *poder-saber* (FOUCAULT, 2013 [1969]; BORDIN, 2014) que configuram o ‘campo’ ou a ‘esfera’ no interior dos quais o artista delinea e consolida o seu caminho como profissional, em cada momento histórico.

Neste sentido, o ponto de vista sociológico “não visa dar a ver, ou a sentir, mas construir sistemas de relações inteligíveis capazes de explicar os dados sensíveis” (BOURDIEU, 1996 [1992]:14). Esta abordagem mostra-se essencial não só para a compreensão das mutações históricas que atravessam a definição de artista ao longo dos tempos mas, sobretudo, para a compreensão das forças que propiciam ou condicionam o próprio desenvolvimento do processo criativo no momento em que o artista – aqui entendido enquanto profissional das artes visuais e, designadamente, pintor – se assume enquanto tal neste meio social dotado de regras e lógicas específicas que é o campo artístico (incluindo-se, nesse campo, as respetivas instituições e agentes responsáveis pela educação artística).

Com efeito, é a partir desta lente sociológica que se torna possível questionar e desmistificar a própria noção de *génio* (ELIAS, 1991; HEINICH, 2005a) que foi estruturante de toda a história e teoria de arte ocidental desde o Renascimento, e que foi desde aí considerado um atributo ou apanágio dos artistas – sobretudo, os pintores – formados pelas tradicionais academias e escolas de Belas-Artes (HEINICH, 2005b; MARTINS, 2011). Nesse contexto institucional específico que foi a Academia e a Escola de Belas Artes, ao longo de todo o século XVIII (e seguinte), o *génio* passou a designar a *singularidade* (HEINICH, 2005a; DIAS, 2013) do *criador* único e individual, segundo uma certa transcendência (e, até, narcisismo), realçando o aspecto subjetivo, espiritual e irracional do processo criativo. É também por este motivo que a possibilidade de submeter o *génio* (e o seu processo criativo) à lente analítica e

inquiridora da sociologia não deixa de scandalizar os ‘amantes’ e ‘apaixonados’ da Arte (BOURDIEU & DARBEL, 2003), pelo facto de essa lente sociológica operar uma espécie de desmistificação ou desacralização (para não dizer, profanação) de um apanágio divino e inexplicável – o génio criador da arte –, na medida em que o olhar sociológico parece implicar o “nivelamento dos valores” e o “rebaixamento das grandezas” (BOURDIEU, 1996 [1992]:12)

A partir desta lente essencialmente sociológica, e com base em autores como Pierre Bourdieu, Loic J. D. Wacquant, Alain Darbel, Nathalie Heinich e Norbert Elias, o objetivo desta investigação é trazer à luz a análise de algumas das definições, concepções e representações sobre o processo criativo do artista – definições, concepções e representações essas que têm sido alimentadas ao longo dos séculos através da História e Teoria de Arte Ocidental, e que se naturalizaram nos próprios discursos dos artistas e professores de arte –, como um ritual fechado quase transcendente, aparentemente desprendido dos olhares da sociedade. Este facto pode, inclusivamente, comprovar-se pela ausência de documentação quanto a experiências e técnicas desenvolvidas pelos artistas até à idade da Renascença, e que se perpetua em grande medida até aos dias de hoje, quando verificamos a raridade com que os artistas e professores de arte tendem a documentar (e a escrever sobre) os seus processos de criação e, sobretudo, sobre os seus métodos de trabalho e ensino-aprendizagem do seu ofício.

Ainda que esta tendência dominante se tenha alterando gradualmente desde o Renascimento (com a produção de tratados e escritos de artistas) e, sobretudo, logo após o surgimento da Academie des Beaux-Arts Francesa (1648), onde se iniciou a tradição dos escritos teóricos de artistas debruçando-se sobre as regras e processos da sua criação nas artes da pintura e da escultura, a verdade é que foi apenas no século XX, com o surgimento das vanguardas modernistas, que se tornou mais comum a prática da escrita (e teorização do processo criativo) por parte dos artistas, incluindo, muito especificamente, o aparecimento inédito de textos e publicações expressamente dedicados ao ensino e ao tratamento de questões pedagógicas do ensino das artes plásticas, como, por exemplo, os célebres textos de Paul Klee: *Pädagogisches Skizzenbuch* (1925) ou *Pedagogical Sketchbook* (1953).

Segundo Jardel Cavalcanti sempre existiram, até à Idade Média, relatos de reflexões acerca do ato de criação da obra de arte por parte de filósofos e pensadores que não eram artistas. O Renascimento trouxe uma nova abordagem destes escritos

agora por teóricos, que podiam ser ou não artistas, em que a academia lhes inculcia nos seus “tratados”<sup>1</sup> as regras específicas da arte por ela definidas, como forma de encontrar “explicações racionais para a natureza do funcionamento da obra de arte” (CAVALCANTI, 2015). Mais tarde com a Bauhaus, os artistas, tornando-se professores, sentiram necessidade de desenvolver recursos pedagógicos de ensino das técnicas por estes desenvolvidas, ou adquiridas na observação do fazer dos mestres nos ateliês ou nas antigas guildas, para ajudar o seu professorado e a aprendizagem dos alunos. O desenvolvimento dessa reflexão, para além das questões pedagógicas, proporcionou a procura por uma individualidade e autoria do artista que se passou a opôr-se aos cânones da academia, desencadeando um discurso reflexivo do seu próprio processo e da sua condição na sociedade, pela experiência da criação e o questionamento teórico dessas etapas, levantando problemas de ordem estética e técnica da sua abordagem artística e conceptual.

A ênfase moderna nas noções de individualidade e autoria evidenciam a evolução (ou, se preferirmos, a mudança de paradigma ao nível da definição) do conceito de *artista* como *criador* para um outro: o *autor* da obra de arte. Esta diferença de sentido começa por assinalar a passagem (embora subtil e aparentemente imperceptível) de uma concepção do *criador* entendido como *gênio* (no qual o próprio gesto de criação era percebido como um mistério por parte da sociedade, numa analogia à própria criação divina), para uma concepção do *criador* como *autor* não só das suas obras artísticas mas como responsável pelo próprio processo de criação (isto é, incluindo todas as etapas que conduzem ao resultado final: a obra de arte). Ao longo de todo o século XX, a denominação de *autor* – que anteriormente se aplicava maioritariamente aos escritores e literatos (aos intelectuais) – passou progressivamente a atribuir-se ao artista (plástico ou visual) pela sua abordagem teórica, conceptual e reflexiva da prática da pintura.

Ao reflectir sobre as noções de *autoria* e *autoridade* – e das modificações ocorridas no estatuto do autor na época moderna e pós-moderna – Michel Foucault define “o autor” como um indivíduo que se afasta da interioridade como forma de expressão do seu “eu” *criador*, e aproxima-o ao “resultado de uma operação complexa que constrói um certo ser racional” (FOUCAULT, 2015:50). Para Foucault, um autor

---

<sup>1</sup> Os tratados são documentos escritos que apresentam determinadas regras e métodos de como aplicar os materiais, as proporções, as composições, entre outros elementos da pintura.

é todo aquele que “manifesta a instauração de um certo conjunto de discursos e refere-se ao estatuto desses discursos no interior de uma sociedade e de uma cultura” (FOUCAULT, 2015:46).

Para analisar esta problemática em torno do *criador* VS *autor*, é necessário perceber que aquilo que anteriormente era inquestionado e imortalizado pela sociedade – a obra-de-arte como produto ou resultado da individualidade ou da personalidade do seu criador – passaria agora (apropriando-me das palavras de Foucault), a ser a principal causa da ‘morte do autor’. Esta análise exemplifica que, enquanto o *criador* procura a sua distinção e individualidade no meio artístico, pela aceitação e reconhecimento social da sua obra como um mistério proveniente de um génio com uma aura transcendente e sacralizante, ao invés, o *autor* impõe-se como um ser absolutamente racional – isto é, um ser consciente e responsável por todo *um processo* – e que, mais concretamente, é capaz de produzir um discurso reflexivo não apenas acerca das obras que produz, mas também acerca da sua existência e papel social enquanto autor. O artista que passou a designar-se autor, pode inclusivamente não chegar a produzir ‘obra de arte’ (no sentido convencional ou material), para produzir pensamento e teoria sobre *o que é uma obra-de-arte* (sendo que essa obra-de-arte pode ser, em si mesma, *um processo em constante mutação*, sem nunca chegar a uma forma ou materialidade definida).

Se o artista defende a sua obra como um ato de criação divina (isto é, iluminada pelas ideias e emoções ‘interiores’ do sujeito criador), está, segundo aquilo que se pretende demonstrar ao longo desta dissertação, a desvalorizar a dimensão socio-cultural (e, por conseguinte, educacional) que, como Bourdieu afirma, é a chave que dá acesso e que explica o processo de criação e, sobretudo, a chave que permite a sua disseminação e compreensão por parte de um público. É desta dicotomia que nasce a eterna (e dilemática) questão: nasce-se artista ou aprende-se a ser artista?

Para além dos pintores do Renascimento – o período em que surge o artista reconhecido como intelectual e digno do estatuto de génio –, já em pleno século XX o pintor Paul Klee parece não se afastar muito desta conceção (que será definitivamente congrada no período Romântico) do artista enquanto génio criador. Embora fosse um professor da Bauhaus, Klee sempre considerou o ato da criação como algo transcendente próximo da esfera do divino, em que é o próprio artista que, segundo a teoria da pura visibilidade, detém total compreensão da obra de arte, pois foi este quem a criou e, por conseguinte, só ele está apto a explicá-la. No capítulo



“Credo do Criador”, integrado no livro *Teoria da Arte Moderna* (1971), Klee relata essa experiência da criação por parte do artista, afirmando que “en sentido muy alto, el misterio último del arte subsiste más allá de nuestros más detallados conocimientos, y a ese nivel las luces del intelecto se desvanecen lastimosamente” (KLEE, 1971:64).

Ao contrário do conceito de criador como único detentor do conhecimento, a definição de autor proporciona o diálogo racional e relacional e a crescente atualização e complexificação daquilo que este constrói em permanente debate e até mesmo contradição com o mundo que o percebe.

Deste modo, ao longo daquilo a que se poderia aqui chamar a *história do processo criativo nas artes visuais*, os artistas foram-se progressivamente tornando *conceptuais* (facto que, aliás, se comprova a partir das correntes e movimentos artísticos surgidos ao longo de toda a segunda metade do século XX). Esta progressiva conceptualização da prática artística decorreu, por sua vez, do facto de os artistas plásticos e visuais passarem mais frequentemente a escrever e a refletir sobre as suas próprias teorias e práticas de arte, valorizando mais o processo criativo como objeto de análise, em vez da prestigiada obra de arte produzida e exposta segundo as regras e formatos convencionais que eram típicos das antigas Belas-Artes (pintura, escultura).

Entender o processo criativo na ótica deste trabalho, é considerar a dicotomia (para não dizer, o fosso) que tradicionalmente se estabelece entre, por um lado, o processo de criação que antecede a obra de arte e, por outro lado, a obra-de-arte como resultado final e como objeto de contemplação e de consumo privilegiado: isto é, o quadro do pintor.

A ideia ou definição de *processo criativo* que aqui se pretende abordar nesta investigação pode ser descrita (em termos práticos e pragmáticos) como a sequência de ações pelas quais o artista plástico ou visual se rege para chegar à conclusão da sua obra de arte. Estas etapas contemplam os requisitos e os procedimentos habituais que à arte da pintura estão historicamente associados e implícitos (como o uso dos pincéis, a tela, o cavalete, as tintas, entre outros materiais do pintor; as técnicas como a pintura a óleo, acrílico, colagens, etc), e ainda um conjunto de procedimentos plásticos (formais e conceptuais) que se encontram no uso da cor, da forma, da perspectiva, do volume, na escolha do tema, seja através de uma representação mais figurativa ou mais abstrata.

A pintura enquanto forma de expressão do artista é a manifestação reflexiva e comunicativa através dos diferentes elementos visuais da experiência estética, da sua conceção da realidade. Segundo Viana “a arte é uma expressão figurativa da realidade” (VIANA, 2013:63). Ressalvo que o termo ‘figurativo’ tratado por Viana, não condiciona a pintura à representação figurativa da forma, mas como reprodução concreta e real da sociedade para o artista, face ao que este gera como informação do seu dia-a-dia.

O ato da criação artística é um meio de intervenção, de contestação ou apenas de participação social, o que resulta da vontade do artista em contribuir para o avanço teórico, sociológico, cultural, artístico ou político das necessidades da sua geração. Mark Rothko, no seu livro *A Realidade do Artista* considera que “o artista representa uma função dupla: primeiro, dando continuidade à integridade do processo de auto-expressão na linguagem artística; depois, protegendo a continuidade orgânica da arte em relação às suas próprias leis” (ROTHKO, 2007:70). Quer isto dizer que ao artista é dado o poder de controlar ou, pelo menos, de *mediar* a receção das suas obras por parte de um público, desempenhando assim um papel fundamental não só ao nível da explicação mas, sobretudo, ao nível da capacidade de influenciar os processos de percepção, interpretação e compreensão da obra de arte por parte do público não-artista (os leigos). Uma vez que a obra de arte é entendida como o culminar do processo criativo do seu autor, interpretá-la é uma tarefa árdua que advém do desdobramento da experiência do artista num processo reflexivo.

A obra serve socialmente como objeto de opinião e de comunicação do artista com o meio que se insere, mas também é encarada como mercadoria, objeto de troca ou de valor monetário. Sendo separada do artista, ela está sujeita a qualquer uso, interpretação e transformação pela qual poderá não ter sido criada, sendo entregue a todos aqueles que a desejarem e puderem apropriar-se dela. A obra no ‘campo artístico’ de Bourdieu é então encarada como uma necessidade para o artista como meio de sobrevivência, sendo manipulada pelas instituições do Estado, da cultura e da arte, entre outros campos da economia e do mercado, que lhe atribuem valor segundo as suas propensões. Assim, para compreender como a obra se movimenta no campo artístico e que valor ela atinge, é necessário entender a crença que sustenta o campo, qual a linguagem que aí se mantém e os interesses materiais e simbólicos.

Esta dicotomia entre a obra de arte (por um lado) e o processo (por outro), realça o que é o momento da produção intelectual e artística. Apesar de se complementarem,

não devem ser encarados da mesma forma. Cecilia Salles realça que entender arte não resulta da contemplação do “produto considerado acabado pelo artista” (SALLES, 2004:26), isto é, o produto como obra de arte, e acrescenta por outro lado que “a ênfase dada ao processo não ocorre em detrimento da obra. Na verdade, só nos interessamos em estudar o processo de criação porque essa obra existe” (SALLES, 2004:13). Posto isto, não será descabido dizer que nem o processo deve ser isolado e admirado sem o resultado das escolhas feitas ao longo da experiência, nem a obra de arte deve ser encarada como única e exclusiva do trabalho do artista.

Esta investigação pretende perceber, embora de um modo necessariamente parcial e contingente, o papel social do artista (pintor) e o modo como os artistas e outros estudiosos do campo artístico têm reflectido acerca do processo de criação artística (por um lado) e acerca dos seus processos de ensino-aprendizagem. Ao longo desta dissertação procuraram-se tornar visíveis as potencialidades, limites e até mesmo as contradições envolvidas na análise histórica e sociológica dos processos de criação que são tradicionalmente reconhecidos como típicos do artista plástico ou visual (pintor), ao mesmo tempo que se procurou esclarecer alguns dos elementos teórico-práticos a partir dos quais o artista-pintor se posiciona face às condições sócio-culturais que influíram no desenvolvimento do seu processo criativo (cujo ponto culminante é a obra-de-arte), bem como no seu processo de formação artística.

Para tal, considerou-se pertinente iniciar este trabalho com a apresentação de uma breve contextualização histórica que, desde a Idade Média até aos dias de hoje, nos permitisse perceber qual as funções e lugares atribuídos historicamente ao artista (em geral) e ao pintor (em particular), e em que medida esses lugares e funções foram permanecendo e/ou mudando. Sendo este o objetivo principal desta investigação, considerou-se imperativo inventariar e analisar a definição etimológica da palavra *artista* e, as repetidas continuidades e mudanças que esta foi sofrendo ao longo dos séculos ao nível do seu significado, paralelamente às mutações que se operaram na própria categoria de *arte*.

Hoje, o artista plástico ou visual é frequentemente equiparado a um intelectual (no sentido mais teórico e especulativo deste termo), na medida em que a obra de arte pode decorrer de uma intervenção prática sobre a matéria (propriamente dita), ou pode existir enquanto objecto de pensamento, ideia ou conceito. Este estatuto propriamente *intelectual* – por contraponto ou até mesmo por oposição àquilo que seria a condição meramente *manual* ou *mecânica* do artesanato –, remonta ao Renascimento e foi-se

expandindo e sofisticando ao longo da história da arte moderna e contemporânea, assumindo-se com toda a evidência no Ocidente na segunda metade do século XX. À medida que o artista plástico ou visual se intelectualizou, abstratizou e conceptualizou, surgiram novas profissões dentro do campo artístico, sendo que ambos os processos (a progressiva conceptualização e a emergência de novas categorias sócio-profissionais) foram inseparáveis do avanço tecnológico. Prova disso pode ser encontrada nos diversos movimentos artísticos que floresceram na década de 1960 (e seguintes), designadamente, a chamada *arte conceptual* (FLYNT, 1963; LEWITT, 1967; NEWMAN & BIRD, 1999).<sup>2</sup>

Se, por um lado, as práticas e concepções daquilo que designamos como *arte* em cada momento histórico estão em constante mutação, não existindo, por isso, uma definição geral, universal ou estável sobre esse mesmo conceito, por outro lado, torna-se imprescindível submeter a categoria de arte a um rigoroso escrutínio, uma vez que sob esta categoria tende a reunir-se uma diversidade de disciplinas e práticas específicas, e correspondentes categorias sócio-profissionais. Como tal, e tendo em conta que o foco desta dissertação incide sobre a figura do artista-pintor, apresento aqui três nomenclaturas diferentes que correspondem a três momentos históricos distintos que, por sua vez, são sintomáticos de mudanças paradigmáticas ao nível dos modos de definição e categorização da arte e do artista: 1) a pintura entendida como uma das *belas artes*; 2) a pintura entendida como uma das *artes plásticas*; 3) a pintura entendida como uma das *artes visuais*.

Numa breve contextualização, na Idade Média o artista era conhecido como artífice. O seu trabalho de perícia manual enquadra-se na categoria de *artes menores* (também designadas artesanato ou artes mecânicas). O artífice estava profissionalmente integrado no sistema das Guildas ou Corporações de Ofício, que se regrava pelo trabalho manual bem feito, no detalhe e na técnica, e que recebia o seu salário pela incorporação desse sistema medieval (SENNETT, 2009). Podemos constatar no estudo etimológico que já se utilizava a palavra *artista* no trabalho das Guildas, sendo que esta designação remetia o sujeito (e a obra por ele produzida) para a categoria de artes mecânicas. Estas eram divididas por ofícios específicos, e cada trabalhador executava e aperfeiçoava uma dessas artes.

---

<sup>2</sup> Cf. (29 July 2018). "Conceptual Art". *Monoskop* [website]. Disponível em URL: [https://monoskop.org/Conceptual\\_art](https://monoskop.org/Conceptual_art)

Com o Renascimento, pela progressiva ascensão do homem comum (trabalhador manual) ao pensamento e às ideias centradas na razão, bem como o crescimento e posicionamento da burguesia (classe social pertencente às corporações de ofício), os artífices para obterem o reconhecimento do seu trabalho como uma arte mais chegada às atividades espirituais, abandonam o sistema medieval e recorrem aos patronos e mecenas como mandatários do seu trabalho, ganhando um estatuto individual de artista no círculo da alta nobreza. Assim o termo artífice vai perdendo a sua força gradualmente e o artista surge como alternativa, já que o artífice procura a perfeição da técnica e o artista ascende ao pensamento e às ideias. Segundo Cayo Honorato a “pintura e escultura deixam de ser uma labuta desprezível para se tornarem atividades espirituais” (HONORATO, 2010: [2]).

Com o Renascimento e a implementação das Academias (1563), o artista passa a assumir o estatuto de cultor das *belas-artes*, ou seja, o sujeito criador do belo, do que era considerado um produto das ideias ou faculdades superiores do espírito. Esta nomenclatura englobava não só a pintura tradicional e académica, como também a escultura e as artes do desenho. Ao longo de todo o século XX a categoria de *belas artes* começou a ser desafiada, tendo começado a verificar-se a emergência da noção de *plasticidade* (MALABOU, 2008) e, por conseguinte, a progressiva generalização da expressão *artes plásticas*, o que se traduziu na atribuição de uma nova nomenclatura aos artistas, que deixaram de se designar *artistas de belas artes* para se identificarem como *artistas plásticos*.

A designação *artes plásticas* ou *artista plástico* começa a ser disseminada pelos movimentos estéticos de vanguarda do início do século XX, designadamente, por artistas e teóricos da educação artística como Kazimir Malevich, Wassily Kandinsky, Paul Klee, Piet Mondrian. A plasticidade é uma capacidade de dar forma, de se adaptar e moldar.

Plasticity is a kind of “indecidable” between flexibility and rigidity, suppleness and solidity, fixedness and transformability, identity and modifiability, determination and freedom. Plasticity is thus not the mere suppleness of elasticity, for it has an element of rigidity and so is not complete elastic, not indefinitely (or even infinitely) modifiable. (SILVERMAN, 2010:90)

A necessidade de contrariar a pintura figurativa e os cânones tradicionais, levou os artistas a procurarem uma nova conceção de arte maleável, que alcançasse novas

formas e experiências artísticas. Não só de um modo físico pelo uso de materiais maleáveis, mas também conceptualmente, segundo a ideia de uma arte que se adapta e resiste à tradição. Segundo Piet Mondrian, num ensaio escrito em 1920, “at present each art strives to express itself more directly through its plastic means and seeks to free its means as much as possible” (HARRISON & WOOD, 1999: 289). Este conceito não teve início no campo artístico propriamente dito, mas no campo da Filosofia (teoria), tendo posteriormente resultado também numa apropriação por parte da neurociência, a chamada *plasticidade cerebral*. (STREET, 2014). O conceito de plasticidade foi então equiparado a essa capacidade específica do cérebro humano que consiste em se adaptar a novos estímulos e (como defende Anna Street através das ideias de Catherine Malabou), o conceito tem vindo recentemente a ser implementado em diferentes áreas do saber.

Com a expansão e democratização das tecnologias de informação e comunicação (nomeadamente, os chamados meios audiovisuais), ao longo de toda a segunda metade do século XX, os artistas, até então conhecidos como artistas de belas-artes ou artistas plásticos tornaram-se conhecidos pela designação genérica de *artistas visuais*, englobando-se nessa categoria todos os profissionais especializados nos meios audiovisuais e multimédia. Esta evolução foi justificada pelas múltiplas possibilidades de representação visual que surgiram na segunda metade do século XX e, sobretudo, no século XXI, com a revolução tecnológica do tratamento da forma pelos sistemas digitais de produção de imagens fixas ou em movimento.

Sendo assim, enquanto as duas nomenclaturas anteriores tendiam a limitar o estatuto do artista a categorias sócio-profissionais muito vinculadas a técnicas e materiais específicos herdados das Academias Renascentistas e das Escolas de Belas Artes Europeias, esta nova definição passou a agrupar um conjunto alargado de disciplinas artísticas de várias subcategorias como por exemplo o Desenho, Pintura, Gravura, Escultura, Assemblage, Colagem, Instalações, Happening, Performance, Fotografia, Vídeo Arte, Animação, Land Art, Graffiti, Web Art.

Desde então, as chamadas ‘artes tradicionais’ (as belas artes) e, em particular, o seu sistema de ensino (as academias e escolas de belas artes), nunca mais deixaram de ser alvo de duras críticas por parte de artistas, professores e alunos, pelo facto de limitarem a prática artística e o reconhecimento dos artistas, ignorando o panorama complexo do crescente *mundo* (e mercado) da arte e a sua respetiva expansão para além do campo artístico, isto é, para o campo cultural mais vasto, e respetivas

produções audiovisuais, performativas e multimédia caracterizadas pela interdisciplinaridade (SMITH & WILDE, 2002). Em outras palavras:

These transformations mean that the cultural work of the history of art will more closely resemble that of other fields than has been the case in the past. It offers the prospect of an interdisciplinary dialogue, one that is more concerned with the relevance of contemporary values for academic study than with the myth of the pursuit of knowledge for its own sake (BRYSON, HOLLY & MOXEY, 1994: xvii).

Sendo o principal objetivo do presente estudo indagar sobre as condições históricas que proporcionaram a emergência da figura do artista (e correspondentes mutações etimológicas e epistemológicas que acompanharam essa palavra, e respetiva definição, ao longo do tempo) tendo em vista esclarecer algumas das dimensões sócio-culturais mais influentes no ‘processo criativo’ e na ‘obra-de-arte’, importa também esclarecer que será aqui privilegiada apenas uma das especialidades ‘artísticas’ – a pintura –, dando-se um especial destaque à figura do artista-pintor.

A formação do artista constitui um capítulo decisivo para o desenvolvimento desta investigação, na medida em que o apuramento dessa dimensão ‘educativa’ se afigura imprescindível para que possamos compreender as articulações entre a teoria e a prática no respetivo processo criativo do artista. Numa relação complementar, em que os ensinamentos no chamado domínio *teórico* influenciam a ação e o fazer propriamente ‘artístico’ (no qual a técnica provém da experiência no contacto directo e imediato com os materiais), o ateliê afirmou-se historicamente como o lugar, por excelência, das práticas e dos modos de produção artística, estabelecendo simultaneamente uma ambivalência entre o ensino-aprendizagem da arte (desde a imitação à experimentação, ou seja, passando pelas várias etapas do processo de criativo) e a prática profissional propriamente dita do artista (produção e publicação sistemática de resultados, ou seja, obras-de-arte). Este ensino-aprendizagem debruçava-se no debate de assuntos teóricos, pela discussão de ideias dos artistas com a execução prática desses pensamentos, no espaço do ateliê.

O ateliê enquanto habitat natural do artista e enquanto espaço privilegiado da criação e experimentação artística tem conhecido diversas configurações e formatos. A noção clássica de ateliê nasce com o trabalho desenvolvido no espaço das guildas, que muitas vezes se assumiam como o espaço doméstico da casa dos mestres, até ao ateliê dos grandes artistas a partir do Renascimento (tradição esta que se estendeu pelos séculos seguintes). O ateliê sempre funcionou como espaço de criação e partilha

de ideias. Nas guildas ensinava-se a técnica, onde o conhecimento era transmitido hierarquicamente pelos mestres, aos artífices e aprendizes. A partir do Renascimento o ensino da técnica manteve-se. Contudo, as discussões conceptuais e filosóficas da época eram agora tratadas também neste espaço. A evolução do ateliê até aos dias de hoje implicou mudanças ao nível da arquitetura do espaço, na decoração, entre outros aspetos físicos, embora o conceito de espaço de partilha teórica e de experimentação tenha permanecido inalterado.



**Figura 1.** Interior de um ateliê, século XV.





**Figura 2.** Encontro de artistas no ateliê de D. Isabel, século XVIII.



**Figura 3.** Interior do ateliê de Mucha, século XIX



**Figura 4.** Interior do ateliê de Pablo Picasso, século XX.



**Figura 5.** Interior do ateliê de José Parlá, século XXI.

Assim como no processo criativo, o misticismo e o fascínio em volta do espaço de criação do artista sempre foi alvo de curiosidade. Ao debruçar-se sobre este tema – o ateliê do artista –, Marisa Flórido Cesar retratou-o como um “espaço sagrado” que testemunha o processo criativo na execução das obras de arte. Segundo esta crítica de arte, devido aos “seus laços com a gênese da obra de arte, o fascínio do ateliê está intimamente associado à busca de uma revelação do que é originário à arte, do que é a essência da criação artística” (CESAR, 2002:17). Embora exigindo muitas vezes uma absoluta solidão, o processo de criação é sempre um momento de partilha, pois a obra em processo dialoga com o espaço que habita e também com as múltiplas vozes e olhares que sempre habitam o seu autor. Enquanto obra do artista, ela é fruto de hábitos de trabalho continuados ou disruptivos, recolha e acumulação de influências e referências de proveniências diversas, percepções do real e do imaginário (tanto pessoal como coletivo), materiais e procedimentos plásticos que têm tanto de previsível e controlado como de experimental e desconhecido.

Ainda neste capítulo, pretenderam-se aflorar algumas das questões históricas que desde sempre se colocaram à educação e ao ensino artístico: o artista nasce ensinado, ou a arte aprende-se? Quais são as motivações e as obrigações que levam o artista a ser professor? Se por um lado Carlos Zilio afirma que Marcel Duchamp “embora consciente que essa formação não crie um artista, considera-a imprescindível para retirá-lo do seu status social de mestre artesão ou de boêmio marginal” (ZILIO, 1998: 77), por outro diz que “Seurat, Matisse e Picasso tendo estudado em academias, só conseguirem a afirmação de suas obras na medida em que contrariam as regras acadêmicas” (ZILIO, 1998: 75). Esta dualidade requer uma investigação mais profunda como justificação da posição do artista face ao que é o ensino, segundo a tradição das Academias e Escolas de Belas Artes.

A problemática deste trabalho centra-se no estudo sociológico de como se desenvolve o processo criativo no campo artístico, considerando ainda a interferência e influência de ambientes sociais e pedagógicos em que o artista-pintor se insere, quais as escolhas que este faz para ganhar o reconhecimento e esse estatuto nesse campo, quais os filtros que usa para delinear o seu processo criativo e, consequentemente, o produto final que é a obra de arte (neste caso, o quadro do pintor). Como testemunho desse processo, o último sub-capítulo realça como fonte empírica os escritos de artistas como Matisse e Van Gogh, com reflexões acerca do seu papel no campo da arte e do seu ensino.

## 2. Enquadramento Teórico-Metodológico

A análise histórico-sociológica que aqui se pretende levar a cabo baseia-se na inventariação e sistematização de bibliografia atualmente disponível sobre os assuntos temáticos que serão explorados ao longo desta dissertação, designadamente, tendo como ponto de partida a possibilidade de identificar diferentes fontes documentais e autores que refletiram sobre o processo criativo do artista (pintor) ao longo da história da arte, na sociedade Ocidental.

Começando por mapear esses autores e selecionar um conjunto de textos teóricos que fossem ao encontro dos meus próprios interesses temáticos de investigação, procurei estabelecer alguns cruzamentos entre esses vários textos e autores de modo a fazer sobressair neles alguns conceitos e teorias que pudessem nortear-me no meu próprio processo de pesquisa. Porém, a minha abordagem a estes textos e autores não procura aqui tanto descrever cada um deles (nem sequer compará-los entre si nas suas respectivas convergências e dissonâncias), mas procura sobretudo encontrar neles os elos de ligação com o meu próprio pensamento, naquilo que diz respeito à possibilidade de responder às questões que me proponho tratar: de que falamos nós, afinal, quando falamos de ‘ser artista’? E de que falamos nós quando falamos em ‘processo criativo’? Como é que este ‘processo’ se desenvolve?

Para tratar destas questões – que são também, elas mesmas, problemas de investigação –, tornou-se imprescindível pesquisar trabalhos de referência anteriormente realizados por uma vasta panóplia de autores, mais ou menos consagrados, nos campos da teoria, história e sociologia da arte. Após uma inventariação e análise preliminar da vasta bibliografia identificada, optou-se por focalizar uma questão geral – como se desenvolve o processo criativo do artista na sua relação com a obra de arte – segundo um ponto de vista sociológico. Para tal, o mapeamento de textos que relacionam a arte e a sociedade, permitindo a análise das condicionantes que o meio social exerce sobre a arte e os artistas, foram imprescindíveis as leituras dos livros de Pierre Bourdieu, *As Regras da Arte* (1998); Arnold Hauser, *A Arte e a Sociedade* (1984; Lígia Dabul, com o artigo *Experiências criativas sob o olhar sociológico* (2007); Mark Rothko, *A Realidade do Artista* (2007); Umberto Eco, com *A Definição da Arte* (1981); Howard Becker, com o capítulo *Mundos Artísticos e Tipos Sociais* do livro *Arte e Sociedade – ensaios de sociologia da arte* (1977) e Giorgio Vasari, com *The Lives of the Artists* (1998).

De modo a compreender o papel social do artista e como se define desde o seu surgimento, foram essenciais as leituras de Hubert Damisch, designadamente, o artigo intitulado “artista” (publicado na *Enciclopédia Einaudi - Artes-Tonal/Atonal*, 1984); de Richard Sennett, com *O Artífice* (2009); Sarah Thornton, com *O que é um artista?* (2015); Michel Foucault, *O que é um autor?* (2015) e o capítulo “Credo do Criador” de Paul Klee, do seu livro *Teoria da Arte Moderna* (1971).

Estas são as fontes bibliográficas primárias da presente investigação que concentram a perspectiva teórica segundo a qual se irá desenrolar o tratamento do tema que serve de mote e título a esta dissertação: *Tornar-se artista: como se desenvolve o processo criativo?*

Considera-se como um elemento estrutural desta investigação a possibilidade de abordar, para além da definição de processo e a sua relação com o papel social do pintor e da obra, a formação pedagógica do artista tanto nas instituições de educação formal que legitimam o conhecimento académico e o reconhecimento profissional nas chamadas belas artes, como em espaços mais informais de ensino-aprendizagem do ofício do artista, como o ateliê, entendido aqui como um local simultaneamente empírico e teórico que constitui, em si mesmo, o *locus* privilegiado do processo criativo no campo artístico.

Para este estudo foi necessária a pesquisa dos artigos científicos de Carlos Zilio, *Artista, formação do artista, arte moderna* (1998); Cayo Honorato, *A formação do Artista-Educador, aproximadamente* (2014) e *É possível ensinar alguém a ser artista?* (2010); Marisa Cesar, *O Ateliê do Artista* (2002); Guy Amado, *O Atelier Musealizado: Três casos de estudo [Brancusi, Schwitters, Bruscky]* (data); Fernanda Silva, *Ateliês Contemporâneos: possibilidades e problematizações* (2011); Teresa Azevedo, *Entre a criação e a exposição: o museu como ateliê do artista - breve introdução ao tema* (2014) e Jenny Sjöholm, *The role of the studio in contemporary artistic production* (2013). Para além destes artigos, também foi importante a leitura da tese de Ana Alves, *O Espaço na Criação Artística do século XX – Heterogeneidade, Tridimensionalidade, Performatividade* (2011) e a dissertação de Francisco Lima, *O Atelier enquanto Lugar e Processo de Criação Artística* (2007).

Contudo, de forma a averiguar estas questões que dizem respeito ao processo criativo do artista (designadamente, como se desenvolve, como é influenciado pelo meio social, etc.), e entender a importância da sua formação para o desenvolvimento

da pintura, tornou-se preponderante o levantamento de escritos de artistas, tendo em vista procurar nesses escritos fragmentos que, de alguma forma, fossem representativos do modo como os artistas têm reflectido (se é que têm reflectido), ou se tenham questionado sobre os seus próprios procedimentos criativos, a sua formação artística, etc.. Para este estudo foram imperativas as leituras dos textos de Van Gogh, do livro *Cartas a Théo* (2009) e de Henri Matisse, *Escritos e reflexões sobre arte* (1972).

Em suma, numa primeira instância realizou-se todo um trabalho de recolha e sistematização de materiais bibliográficos (tanto em formato digital ou em papel), incluindo a pesquisa sistemática de livros, monografias, artigos científicos periódicos em jornais, catálogos e revistas, enciclopédias e dicionários, teses e dissertações, sites da internet, entrevistas em canais como o vimeo, youtube e documentários em formato DVD.

A segunda fase da pesquisa foi marcada com a consulta ao repositório de dissertações de mestrado e teses de doutoramento da Faculdade de Belas Artes de Lisboa e do Porto, acerca do desenvolvimento do processo criativo do artista (pintor), segundo um ponto de vista sociológico. A escolha destas duas faculdades recai na importância que a instituição de Belas Artes tem como primeira e principal escola de ensino e prática das disciplinas de pintura e escultura no país. Inaugurada e fundada em 1836 como Academia de Belas Artes, representou um marco importante na formação de inúmeros artistas de renome português, como é o caso de Guilherme de Santa Rita, Júlio Pomar, entre outros.

Na consulta ao repositório da Faculdade de Lisboa e do Porto, pude constatar que o motor de busca para as palavras ‘processo criativo’, ‘processo criativo na pintura’ e ‘arte e sociedade’ apenas encontrou nas Belas Artes de Lisboa, segundo os pressupostos em estudo nesta investigação, a dissertação de Mestrado em Educação Artística, *O processo criativo da artista Joana Vasconcelos* (RISSON, 2014), que procura estudar o processo criativo da artista, segundo as suas escolhas influenciadas pelas emoções, o meio social em que se insere e a descodificação dos seus hábitos e costumes no processo de produção artística e ainda a tese de doutoramento em Pintura, *O processo criativo da pintura num contexto cultural híbrido- Imaginários Ancestrais e Primitivos* (CORDEIRO, 2017), que visa identificar as etapas do processo criativo da pintura segundo a influência cultural e social da arte primitiva. As restantes dissertações encontradas perante o estudo do processo criativo, incidem sobre



disciplinas do Design e por isso não foram consideradas relevantes para este trabalho, já que abordam o processo criativo segundo métodos da psicologia da criatividade.

Muito embora, na escola de Belas Artes de Lisboa, exista alguma investigação realizada em relação ao tema do ‘processo criativo’, cheguei à conclusão que apesar de este ser um tópico bastante abordado e explorado – o do processo criativo do artista e a sua implicação no meio social –, não existem investigações nacionais, nas faculdades de Belas Artes, na ordem dos mestrados ou doutoramentos desenvolvidos no campo teórico e empírico deste tema, segundo um ponto de vista sociológico. Posto isto, esta dissertação é então relevante para o panorama da investigação no campo artístico, pois propõe o estudo sociológico de como se desenvolve o processo criativo do artista na pintura, abordando temas como a definição do termo artista e a sua evolução histórica, a dicotomia entre processo e obra de arte, a formação pedagógica na profissionalização do artista, as funções do ateliê como espaço de criação e aprendizado, assim como o levantamento de escritos de artistas que refletiram sobre o seu próprio processo criativo. Assim, a pesquisa no repositório sobre esta temática investigativa foi fundamental para entender a importância de um estudo sociológico como matéria principal de investigação de uma dissertação.

Contudo, embora que com esta consulta não tenha encontrado dissertações ou teses como material relevante para fundamentar a análise que se pretende levar a cabo nesta investigação, constatei que existem vários artigos científicos que abordam este tema, mesmo que repartidos. Dou o exemplo dos artigos *Pensar o fazer da pintura* (BOTELHO, 2017), que aborda a questão do processo criativo como uma gestação, um projeto que antecede e resulta em obra de arte; *Referência e apropriação da cópia à autoria* (JESUS, 2015), um artigo que relaciona o diário gráfico como material essencial de desenho que potencia o vínculo com o autor; *Reflexões sobre o papel da história da arte numa perspectiva sociológica a nível do ensino* (CALADO, 2010), que contextualiza historicamente o papel da educação artística na relação com a prática da arte; *A produção artística como investigação. Exigências em torno de uma tipologia de Art Based Research* (QUARESMA, 2015), que questiona os critérios teóricos e práticos para a realização do processo criativo na prática do fazer dentro do meio social; *Sublime e pintura: o olhar abismado* (DIAS, 2007), que relaciona o sublime e o belo como valores da teoria estética em pintores como Jacques David e Joseph Turner, e ainda o artigo *Voltar ao centro - a experiência do atelier no processo criativo* (SERRA, 2017), em que o próprio autor do texto partilha o método do seu

processo artístico em pintar no interior do seu ateliê, sendo este um espaço que dialoga com o artista. Existem diversos artigos desta índole, mas destaco apenas estes que serviram como referências bibliográficas a esta investigação.

Numa terceira fase, selecionei diferentes enciclopédias e dicionários portugueses da Biblioteca Municipal de Samora Correia que, segundo o estudo etimológico da origem das palavras, definissem qual o significado das palavras-chave ‘arte’, ‘artista’ e ‘processo criativo’. Para esta investigação era deveras importante este mapeamento, de modo a entender a evolução e percurso dos conceitos ao longo dos séculos na história das palavras.

Esta recolha posicionou-se entre 1978 e 2007 com recurso à *Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira* (1978); à *Moderna Enciclopédia Universal* (1986); ao *Dicionário da Arte e dos Artistas* (1989); à *Nova Enciclopédia Portuguesa* (1996); ao *Grande Dicionário Enciclopédico* (1999); à *Enciclopédia Verbo Luso-Brasileira da Cultura* (1998 a 2002); *A Enciclopédia* (2004) e à *Enciclopédia Larousse* (2007). De modo a abranger os conceitos e entender a origem dos termos, achei imperativo anexar a este levantamento a primeira enciclopédia editada por Jean Le Rond d’Alembert e Denis Diderot com o nome de *Encyclopédie* (1751). A metodologia escolhida para seleccionar as palavras-chave da pesquisa, advém da necessidade desta investigação pelo título que lhe foi atribuído, entender de que forma o significado destes nomes e a sua adaptação constante, sujeita o posicionamento da arte e do artista face ao processo criativo.

Numa quarta fase, após identificar e definir o que é o processo criativo, procurei conhecer as suas implicações junto ao artista no espaço da criação, o ateliê. Efetuei o levantamento de imagens de diferentes aspetos de ateliês que têm como estratégia metodológica, a comparação entre espaços de trabalho muito organizados, quase inabitados pela ausência visível de elementos da pintura e do desenho ou, em contrapartida, locais frenéticos no que diz respeito à acumulação de resíduos materiais e plásticos de diversas obras de arte, bem como de utensílios pessoais do sujeito artista. Nesta fase pesquisei ainda a evolução física e conceptual da ideia de estúdio de criação desde as guildas medievais até aos ateliês dos artistas do séc. XXI. Após este apuramento, foi imperativo estudar como se dá a formação do artista, se no espaço do ateliê, se através de uma escola de arte devidamente legitimada pelo Estado, ou ainda como alternativa, por meio de uma aprendizagem autodidata.



Por último, recolhi em livros impressos publicados ou em formato digital, escritos de artistas que refletiram e escreveram sobre o seu processo criativo, de forma a confirmar ou contradizer todos os tópicos abordados neste trabalho, pela perspectiva dos autores da sociologia da arte.

Todas as imagens apresentadas nesta dissertação são retiradas de fontes da internet. Isto é dizer que a internet é hoje o grande museu ou arquivo da arte e da educação artística, sem portas nem janelas, e com uma tal infinidade de recursos iconográficos disponíveis que nem André Malraux ousaria alguma vez imaginar.

## **2.1. Sequência de Capítulos**

O Capítulo I estabelece a ligação cronológica da origem e desenvolvimento das palavras ‘arte’, ‘artista’ e ‘processo criativo’ no aspeto etimológico para compreender de onde surgem estes termos e qual a sua evolução na história. Nesta fase serão estabelecidas ligações entre palavras, que assumiam e eram caracterizadas por diferentes atribuições de valor dadas pela sociedade e que através desta, passaram por transformações achando lugares de importância no panorama científico e social.

O texto será organizado por ordem cronológica do estudo das enciclopédias, que têm início no ano de 1751 com a enciclopédia francesa de d’Alembert e Diderot e depois, segundo a leitura e recolha de enciclopédias portuguesas entre os anos 1978 até 2007. Serão então abordadas em comparação nove definições correspondentes a cada palavra. A definição de arte será apresentada numa primeira instância como conceito imperativo de ligação e compreensão das outras palavras. Contudo, embora o conceito de artesanato não seja uma palavra em análise, será necessário fazer o paralelismo deste com a arte, sendo que em enciclopédias mais datadas a separação entre arte e artesanato não era tão demarcada. Facto este que advém da evolução histórica das guildas medievais com os diferentes ofícios pertencentes ao artífice e por isso ao artesanato, e que após a revolução do pensamento intelectual do Renascimento, este ganha um novo posicionamento como artista. Embora tenha-se tornado um indivíduo intelectual, separado dos ofícios mecânicos dando primazia às atividades espirituais (ao universo das ideias), essa mudança não foi imediatamente compreendida pela sociedade e por isso chamar artífice ou artista não valia muita diferença.

O Capítulo II corresponde à revisão da literatura que ajunta os autores que se debruçam sobre a definição de processo criativo do artista pintor no âmbito social. “A arte como vida social” (DABUL, 2007:59) caracteriza-se nas obras de arte como “uma afirmação das ideias de real do artista, feita nos termos do seu discurso plástico” (ROTHKO, 2007:82). Deste modo, a metodologia utilizada respeita definições de carácter teórico através da apropriação de conceitos primordiais dos autores, na execução e estrutura do pensamento no decorrer desta dissertação. A análise e o estudo da revisão da literatura tiveram como base as referências históricas da Idade Média e do Renascimento, porque deles advém os termos de ‘arte’ e ‘artesanato’ onde o artista iniciou o seu papel social.

Tendo em conta o título desta investigação – *Tornar-se Artista: como se desenvolve o processo criativo?* – assume-se de extrema importância a explicação do sentido e designação do tema. Atualmente pode-se constatar que os artistas são apresentados ao público através das suas obras de arte, que sobrevivem à mercê de interpretações de quem as observa no museu ou galerias de arte, tendo apenas uma nota introdutória da biografia do artista, a catalogação da série ou nome da obra. É certo que o processo criativo não é colocado, em primeira instância, como assunto de maior interesse, pois o espectador que apenas vê a obra, não se predispõe a questionar os argumentos que esta acarreta, nem o sentido para a qual foi criada. Deste modo, será abordada, para além da definição do processo criativo, a dicotomia deste com a obra de arte.

O Capítulo III trata da formação do artista e o seu reconhecimento, seja pela academia ou escolas de arte como instituições legitimadas do ensino, seja no espaço do ateliê como local teórico e empírico de criação, ou ainda a procura por uma formação autodidata dos artistas. Neste capítulo é feito o levantamento de imagens de ateliês de pintores segundo o critério da sua evolução desde as antigas guildas medievais até aos dias de hoje, e é analisada a interação da sociedade com o ateliê, o processo e a obra do artista, pela sua frequência no espaço físico. Contemplar-se-á a arquitetura e ambiência do espaço, se interior ou exterior, de forma a perceber a conexão e a sua influência no processo criativo do artista, bem como nos hábitos diários adquiridos por este no momento da criação. O conhecimento empírico será abordado numa ótica da experiência e contacto do artista com o espaço da criação.

Por último, ainda neste capítulo, serão analisados os escritos de artista. Nada melhor do que falar do processo criativo dos artistas, serem os próprios a refletirem sobre as suas práticas e sobre como a sociedade os condiciona ou influencia.

### 1. Arte: definições e mutações históricas de uma palavra

A respeito do estudo da etimologia das palavras, é de grande importância compreender o conceito (ou a rede de conceitos) associados à terminologia ‘arte’ e a crescente transação que sofreu no seu significado.

O termo ‘arte’ consultado através da primeira enciclopédia francesa de 1751 – *Encyclopédie*, ou *dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers* –, dá-nos um panorama da ‘arte’ entendida como equivalente da ‘moral’ – e, até mesmo, como uma espécie de ‘pirotecnia’ –, na medida em que esta se refere à ‘coleção e disposição técnica das regras’ mediante as quais um ‘objecto’ se ‘executa’. A arte seria, portanto, um conjunto de leis e regras de execução, ou seja, diria respeito ao conhecimento aplicado e à natureza prática do homem, consubstanciados em objetos e produtos físicos do quotidiano:

**Si l'objet s'exécute , la collection & la disposition technique des regles selon lesquelles il s'exécute , s'appellent Art. Si l'objet est contemplé seulement sous différentes faces , la collection & la disposition technique des observations relatives à cet objet s'appellent Science : ainsi la Métaphysique est une Science, & la Morale est un Art.**

(DIDEROT, et al, 1751:714).

Como primeira enciclopédia aborda questões relevantes como a separação do conceito de *artes mecânicas* e de *artes liberais*. Segundo a data da sua publicação, entende-se que a extensão do conhecimento adquirido na época, marcada pelo Iluminismo, a notoriedade da palavra ‘arte’ era controversa e em ascensão.

Esta foi a primeira enciclopédia editada e publicada e após esta, o universo de enciclopédias e dicionários disseminou-se por todo o Ocidente.

Para o presente estudo, as enciclopédias em língua portuguesa consultadas datam do ano de 1978 e percorrem algumas publicações de edições diversas até 2007. Através deste levantamento foi possível averiguar as mudanças de significado ou ajuste de conceito e definição destas terminologias.

Veja-se que a *Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira* de 1978 não aborda o termo ‘arte’ como palavra detentora de significado, apenas apresenta o vocábulo fazendo referência a publicações (jornais e revistas) lançados em Portugal a partir de 1885<sup>3</sup>. Em vez de ‘arte’ ou ‘artes’ esta enciclopédia apresenta a palavra ‘artesanato’, uma definição que remonta à Idade Média e ao Renascimento já que o valor (isto é, o reconhecimento sócio-cultural) que era atribuído à arte e ao artista (pintor e escultor) era semelhante ao dos mestres artesãos (CORREIA, et al, 1978) responsáveis pelas guildas medievais, no espaço dos ofícios e pela sua equipa de jovens aprendizes.

Numa breve análise, de acordo com a evolução e atualização histórica, alguns mestres e aprendizes deixaram o sistema das guildas, onde era aprendido o ofício e em que apenas se executava o trabalho manual com reconhecimento da habilidade técnica, e começaram a produzir obras através de um pensamento teórico, exercendo um papel social no meio sendo por isso admitidos nas cortes (nobreza). Na transição da época medieval para a Renascença (e, sobretudo, durante o Renascimento cultural italiano), aponta-se a importância do Humanismo no desenvolvimento de uma consciência teórica da arte por parte dos artistas e eruditos da época.

A afirmação da pintura como arte liberal (ao invés de arte mecânica), surgiu de uma nova conceção do desenho que diminuiu a importância da habilidade manual e privilegiou o espírito, em que o ‘desenho externo’ (obra do olho e da mão) passou a ser subordinado ao ‘desenho interno’ (à ideia e a uma abordagem conceptual). Esta mudança dividiu a arte do artesanato e interferiu no significado da obra de arte e da própria palavra ‘arte’. Assim, enciclopédias mais datadas dão bastante ênfase ao artesanato em detrimento da arte:

O artesanato pode dividir-se em artesanato artístico, artesanato urbano e artesanato rural, cada um destes com características, tradições e problemas. Dentro desta classificação há ainda a distinguir, como fez a «Confederação Geral de Artesanato Francês» as três categorias seguintes: Artistas produtores, que laboram a matéria-prima que adquiriram e que colocam depois o produto acabado (tais como oleiros, cordoeiros, padeiros); Artistas reparadores que efectuem concertos nos produtos danificados ou gastos, utilizando para isso as suas alfaías ou ferramentas (como relojoeiros, reparadores de bicicletas, funileiros); e Artistas transformadores, que transformam em produto acabado a matéria-prima pertencente a outrem,

---

<sup>3</sup> Cf. “Com o título A Arte ou com este vocábulo como palavra de ordem, publicaram-se, além dos citados, os seguintes jornais e revistas: em Lisboa, em 1951, edição da Sociedade Nacional de Belas-Artes, idem, em Penafiel, em 1885, revista literária bimensal; idem, no Porto, em 1895, revista quinzenal” (CORREIA, et al, 1978:576).

mas que o fazem sob a sua orientação (tais como alfaiates, encadernadores, bordadeiras). (CORREIA, et al, 1978:577)

Verifica-se então que o mestre artesão e os seus aprendizes eram denominados de artistas separados por função a desempenhar, mas que ingressavam no ofício totalmente prático (CORREIA, et al, 1978) na forma do fazer bem feito (SENNETT, 2009), muito embora não se dedicassem à especulação ou à reflexão teórica sobre a sua arte, como será reconhecido no termo ‘artista’ após o Renascimento. Numa leitura da próxima enciclopédia, podemos constatar as marcas que assinalam uma ruptura etimológica e que se traduz no progressivo afastamento dos artistas da Renascença em relação ao processo artesanal que era típico das chamadas *artes mecânicas* praticadas nas guildas.

Vários artistas italianos dos sécs. XV-XVI escreveram tratados artísticos, numa tentativa de se afastarem dos grêmios da Idade Média e de se legitimarem, através de argumentação filosófica, com representantes das artes liberais (OLIVEIRA, 1986:161).

Na análise à enciclopédia *Moderna Enciclopédia Universal* de 1986, com uma diferença de cerca de oito anos em relação à sua antecedente, a arte já passa a assumir um papel de destaque nos manuais de etimologia. É considerada uma “faculdade ou acto pelo qual, trabalhando uma matéria, a imagem ou o som, o homem cria beleza ao esforçar-se por dar expressão ao mundo material ou imaterial que o inspira” (OLIVEIRA, 1986). Aqui a arte é abordada em três grandes tópicos de análise: a estética, a náutica e a pedagogia. Nesta última, a arte é vista sobre várias óticas, tanto da filosofia, geografia, história, política, psicologia e sociologia. Ora vejamos a vertente da filosofia:

Do mesmo modo, a teoria artística (a dos tratados), concebida geralmente pelos próprios artistas, pretende impor à prática artística (pintura, plástica, arquitectura) um conjunto de regras. Por conseguinte, a retórica, a poética e a teoria da arte são sistemas didácticos que costumam acompanhar e legitimar a prática. (...) Na Antiguidade não existia uma filosofia da arte geral e sistemática. As opiniões manifestadas acerca da arte só se encontram dispersas nos escritos dos filósofos: no Fedon, Platão formulou uma doutrina acerca da beleza estritamente relacionada com a sua teoria das ideias e da verdade (a arte é *mimesis*, ou seja, imitação da imagem originária contemplada pela alma na sua preexistência; o belo, idêntico ao bom e à verdade, é a «ideia» suprema). Aristóteles, na Poética, definiu a arte como a capacidade de dar forma (*technê*), de maneira a imitar a Natureza, dando-lhe ao mesmo tempo mais realce através de uma tipificação idealizante; o objectivo da arte, em especial da tragédia, era a purificação (catársis) da alma dos excessos das suas paixões (OLIVEIRA, 1986:161).

Agora vejamos a vertente da sociologia:

Ramo da sociologia aplicado a diversos sectores do campo da arte. Investiga as condições do trabalho artístico (condições materiais e sociais do artista), o papel social do artista e as suas formas de organização (corporações, academias, etc.), bem como os mecanismos de controlo a que está sujeito (dependência de mecenas, encomendas, etc.). Analisa a interacção social (comunicação) entre o artista («produtor») e o público («receptor») - a isso vai unida uma análise dos meios de comunicação (televisão, rádio, pedagogia artística, todo o tipo de crítica da arte e apresentações) e igualmente das instituições que adquirem e expõem arte (compradores, galerias, museus, etc.) (OLIVEIRA, 1986:162).

Para além da análise a estes tópicos, começam por surgir diferentes categorias aliadas à arte, e à evolução das *belas artes* para as *artes plásticas*. A Moderna Enciclopédia Universal apresenta as artes plásticas como “nome dado ao conjunto constituído pela arquitectura, a escultura, as artes gráficas e o artesanato artístico” (OLIVEIRA, 1986:168), vejamos:

Caracterizam-se, tal como as restantes artes, tanto global como individualmente, pelo efeito recíproco da forma e do conteúdo. Na evolução dos estilos artísticos verificam-se características especiais de desenvolvimento histórico. (...) O facto de o princípio da harmonia inerente a uma obra de arte nem sempre estar ligado à concepção corrente de beleza determinada pelos ideais clássicos, já se observa na arte das culturas pré-históricas: separação entre superfície e forma, p. ex., nas imagens rupestres e utensílios da era glacial. Encontra-se tanto na arte dos povos primitivos, que serve as finalidades do culto mágico, como na arte popular, nas obras de arte das igrejas e cortes ocidentais e na expressão imagística das crianças, sendo a finalidade de todos os ramos da educação artística auxiliar o desenvolvimento do impulso inconsciente da criação. Também a lógica da progressão do desenvolvimento de formas estilísticas através das fases da juventude, maturidade, idade adulta e avançada, bem como a importância do contexto de relações sociais, políticas e religiosas, são factores determinantes de todas as artes e obras artísticas, quer tenham por finalidade servir, educar, criticar ou apenas sugerir ou retratar as relações temporais (OLIVEIRA, 1986:168).

Outra definição de arte estabelece-se na pesquisa à *Nova Enciclopédia Portuguesa* de 1996, que apresenta a arte como “tudo aquilo que é produto da inteligência (inspiração e criação) e do trabalho humanos” (CORREIA,1996:192). Esta definição reflete que a concepção de arte advém da ligação teórica e empírica do artista à noção de *trabalho*.

A definição etimológica da palavra arte enquanto atributo de várias matérias de estudo mantém-se, contudo, esta abordagem dá primazia à diferença entre “artes plásticas” e “artes rítmicas” (CORREIA,1996:192), tendo as artes plásticas como matéria de estudo inserida na categoria de artes liberais, “por depender mais do espírito que das mãos” (CORREIA,1996:192), e as artes rítmicas como recreativas. Mesmo não sendo uma das palavras-chave eleita durante o processo de levantamento e análise destas enciclopédias, a evolução do termo ‘artesanato’ já anteriormente analisado, tornou-se imprescindível para compreender a importância crescente da palavra ‘arte’ ao longo dos tempos, bem como o posicionamento e o valor social que eram atribuídos ao artesão, já que em cada publicação, a definição e valorização das palavras ‘arte’ e ‘artesanato’ vai sofrendo significativas alterações. Assim, nesta enciclopédia o artesanato é apresentado como significando um “método de produção manual, anterior ao industrialismo” (CORREIA,1996:194).

O destaque dado à palavra ‘arte’ por oposição ao ‘artesanato’ (em comparação à enciclopédia de 1978) é visível pela abordagem explicativa e conceptual dos termos. Enquanto a ‘arte’ ganha cada vez mais destaque e interesse no estudo que é feito nesta enciclopédia (o que se verifica na quantidade de texto escrito que é analisado), constata-se que o artesanato reduz o seu campo de abrangência na edição de enciclopédias mais recentes.

No *Grande Dicionário Enciclopédico* de 1999, a arte é vista agora como um “saber” e uma “habilidade” da “aplicação do saber à obtenção de resultados práticos” e um “conjunto de processos, mais ou menos ordenados, para atingir um fim”. É interpretada como um “modo; forma” e ainda como “habilidade; talento; dom” (SOARES, et al, 1999:557). A partir desta definição de ‘arte’ constata-se que a supremacia dada ao produto final, que é a obra de arte como detentora de todo o processo criativo, ou seja, de todos os meios para alcançar a finalidade maior que é a obra, esconde o retira a importância desse mesmo meio. Esta definição é pertinente, já que esta dissertação trata da falta de importância e conhecimento que é dado ao processo perante a obra de arte. Este é pronunciado mas pouco abordado e valorizado.

Neste *Grande Dicionário de 1999* podemos perceber a expansão da categoria arte no sentido de abranger e incluir novos domínios e realidades que até então não eram consideradas sob essa categoria exclusiva das tradicionais belas artes e artes plásticas. Nele passa a constar uma nova modalidade ou especialidade artística: a arte publicitária e digital “o Computador Art Contest, no qual foi considerado pela



primeira vez o valor estético de obras gráficas executadas por computadores” (SOARES, et al, 1999:557). A arte é então encarada pelas enciclopédias e dicionários como um guia de estudo das várias categorias que a dividem, sejam consideradas como artes ‘maiores’ ou ‘menores’, e ainda através dos estilos, épocas e movimentos artísticos formados ao longo dos séculos, seja pela caracterização dos mesmos e respetiva atribuição de artistas e obras.

Com efeito, as enciclopédias que se seguem por ordem cronológica: *Enciclopédia Luso-Brasileira de Cultura* de 2002, *A Enciclopédia* de 2004 e a *Enciclopédia Larousse* de 2007, são o reflexo da permanente instabilidade do termo ‘arte’ face às mutações sociais e culturais das épocas e das circunstâncias históricas. Mutações essas que, por sua vez, funcionam como motor de influência no significado das palavras. A esse respeito é possível constatar que os próprios sistemas de categorização e (des)classificação das diversas artes – em ‘maiores’ e ‘menores’ – foi sofrendo várias modificações, sendo que as modalidades artísticas a incluir ou excluir de cada uma delas estejam, também elas, em constante revisão (e até desaparecimento), dissolvendo-se nas suas respetivas fronteiras e especificidades para integrar uma categoria cada vez mais ampla e genérica designada ‘arte’. Ou, resumindo a história desta palavra:

O sentido da palavra “arte”, assim como das actividades a ela ligadas, variou muito desde o início da I.Média. Esta tinha herdado da Antiguidade a noção de artes liberais, actividades intelectuais opostas àquelas em que interviam a mão e os materiais. Mesmo considerando os “ofícios” (mesteres) como inferiores, reconheceu-se que existia uma arte (conjunto de meios adequados) para melhor exercê-los. Por outro lado, alguns desses ofícios, que exigiam especulação, formaram, no séc. XVIII, o grupo das belas-artes: arquitectura, escultura, pintura, gravura, às quais se juntaram a música e a coreografia. Os que as praticavam, segundo um processo iniciado desde a Renascença pelo academismo, passaram da situação de trabalhadores ou de artesãos – frequentemente ligados a tarefas colectivas – à posição mais independente de artistas. Finalmente, perante uma civilização industrial que pretendia garantir por si mesma a prod. de bens industriais, aquilo que fora até então excepção (o privilégio intelectual de que gozava um Leonardo da Vinci) tornou-se habitual no séc. XIX e, mais ainda, no séc. XX: O “grande” pintor e escultor, assim como o poeta, chamam a si a missão de expressar, para além de qualquer finalidade utilitária, certas dimensões privilegiadas da existência. (...) Esta nova maneira de ver a missão de arte (e já não das artes) resulta de uma exigência de liberdade cada vez mais reclamada por artistas que se vêem como “criadores” ou “pesquisadores”, face à alienação socioeconómico-cultural. (OLIVEIRA, 2007:644-646)

## **2. Definições de *artista* e concepções de *plasticidade* no campo das artes visuais**

Após a abordagem etimológica da terminologia ‘arte’ segue-se a análise do significado e definição da palavra artista, tendo como referência o significado específico desta palavra no campo das artes visuais.

Segundo os vários dicionários anteriormente consultados, a palavra “artista” designa o “cultor das belas-artes” (OLIVEIRA, 1986:171), a “pessoa que exerce uma arte” (SOARES, et al, 1999:568), ou numa versão mais recente “o que revela sentimento artístico” (GUEDES, 2004:799). O artista é então um sujeito que pratica uma arte e que é capaz de revelar sentimentos e pensamentos de especificidade ‘artística’. Segundo aquilo que se pretende identificar nesta investigação, o artista é então aquele que se dedica ao labor das artes plásticas ou visuais ou, mais concretamente, sendo a sua prática exercida na área específica da pintura.

Assim como a arte teve em si alterações de significado e de valor ao longo da história, imperativamente o artista também. Este começou por ser reconhecido como aprendiz, artífice ou mestre artesão, tendo como profissão os exercícios e práticas das guildas (século XII), que como já analisado eram ordenadamente separadas por áreas de fabricação. O artista começa a diferenciar-se do artesão, logo após o período do Renascimento, por ter ambicionado uma prática que não dependesse só da produção técnica meramente manual (ou material), mas que aspirasse também elevar-se ao reino do pensamento e da reflexão teórica, incluindo aí a auto-reflexão acerca da própria figura do artista enquanto sujeito na sociedade e acerca do propósito sócio-cultural da criação artística, o que promoveu o surgimento e desenvolvimento das várias correntes artísticas (Renascimento, Barroco, Rococó, Neoclassicismo, etc). Esta transformação na condição existencial implicou uma mudança ao nível do estatuto profissional que, por seu lado, teve repercussões no posicionamento do artista na sociedade, pois este, ao almejar ascender à categoria de intelectual ou pensador, passou a poder equiparar-se a estratos sociais mais elevados do que o de simples artesão ou homem mecânico condenado a cumprir servilmente um ofício e a dominar com mestria uma determinada técnica.

Após a revolução da passagem das guildas para os ateliês (Idade Média vs Renascimento), o artista passou a denominar-se como o cultor das *belas-artes* (termo

que desde então passou a ficar agregado às academias ou escolas de arte). E com o passar dos séculos, este ganha novos estatutos, como artista plástico ou visual.

A aplicação do vocábulo ‘artes plásticas’ surge na História de Arte por volta do séc. XX, designando movimentos artísticos modernistas designadamente, por artistas e teóricos da educação artística como Kazimir Malevich, Wassily Kandinsky, Paul Klee, Piet Mondrian (HARRISON & WOOD, 1999).

Constata-se que o termo ‘artes plásticas’ apresenta-se neste mapeamento como “nome dado ao conjunto constituído pela arquitectura, a escultura, as artes gráficas e o artesanato artístico. Caracterizam-se, tal como as restantes artes, tanto global como individualmente, pelo efeito recíproco da forma e do conteúdo”, constata ainda que “a consequência extrema deste desenvolvimento foi o surgir, no séc. XIX” em que “escolas e academias de arte dedicaram-se ao ensino das artes plásticas” (OLIVEIRA, 1986:168). Ainda numa outra enciclopédia as ‘artes plásticas’ são “aquelas que têm por objecto a produção ou a reprodução das formas. Ver Arte” (GUEDES, 2004: 798).

Posto isto, verifiquei que o vocábulo ‘artes plásticas’ é pouco fundamentado por estas enciclopédias, as quais remetem a sua definição para a generalização da palavra ‘arte’. Constatei que no decorrer da definição de ‘arte’, as artes plásticas aparecem pela menção da “arte abstracta nascida no princípio do século XX” (GUEDES, 2004:791). Como tal, o conceito está subentendido na definição e explicação do que é a arte e a sua evolução. Do mesmo modo, e ainda de uma forma mais restrita, o vocábulo ‘artes visuais’ apenas surge na enciclopédia *Verbo - Luso-Brasileira de Cultura*, agregado à definição de arte, mais concretamente das artes plásticas, pela falta de uma designação mais concreta, veja-se: “do ponto de vista da sua percepção, as artes dividem-se em dois grandes grupos: 1) «artes plásticas ou artes visuais», que compreendem a pintura e artes menores com ela relacionadas” (COLAÇO, 1999: 557). Não havendo uma definição individual sobre este conceito.

### **3. Em que consiste o *processo* de criação artística?**

#### **Definições e pontos de vista**

De acordo com esta investigação, a palavra ‘processo’ remete para o “acto de proceder ou de andar” (CORREIA, et al, 1978:322); como um “método de fazer uma coisa” (SOARES, et al, 1999:5057) e como uma “sequência de factos que conduzem a certo resultado” (COLAÇO, 2002:1319). Estas são definições geralmente atribuídas a esta palavra (definições de senso comum, portanto), até porque não foram encontradas nas enciclopédias e dicionários consultadas para este efeito quaisquer entradas relativas à associação de palavras como: processo criativo em artes. No que concerne às especificações do termo ‘processo’, verifica-se que a sua abordagem enciclopédica centra-se no estudo do direito penal e civil (processo judicial), como também no campo das ciências.

De forma explícita, esta associação da palavra processo ao campo científico dá-se por exemplo na física com a definição:

Processo de decisão. Fases de um fenómeno físico. Método que permite eleger, a partir de um conhecimento parcial do futuro e da valorização das consequências das diversas alternativas de que se dispõe, o curso da acção que se ajuste mais a um critério de optimização, etc. Processo documentário. Aquele que permite dispor dos dados acumulados num sistema documentário de forma sistemática. (OLIVEIRA, 1986:196)

Outras definições da palavra remetem-nos para as diversas tipologias possíveis de processo: documentário, dissipativo, interativo, informático, entre outros. Verificada a ausência nos dicionários e enciclopédias generalistas de uma definição concreta para ‘processo criativo’, impôs-se, como alternativa, a pesquisa de conceitos que, de alguma forma, pudessem derivar ou associar-se à noção de ‘processo criativo’ como, por exemplo: criatividade e criação.

Diz-se que criatividade é a “faculdade ou atributo de quem é criativo. Capacidade de criar coisas novas. Espírito inventivo, talento criador” (CORREIA,1996:609). Constata-se então que, sendo o processo uma sequência de ações pelas quais o sujeito se rege para chegar a um fim, aliando a criatividade como atributo do artista, este sistema toma o nome de processo criativo e descreve o percurso do artista no ato de criar as suas obras.

#### **4. Considerações gerais**

A pesquisa etimológica dos termos anteriormente apresentados realça a evidente evolução e percurso ao longo dos séculos. A definição das palavras ‘arte’ e ‘artista’, como ponto de partida para esta investigação, é prova de uma sociedade em constante alteração que possui o poder de atribuir valor a determinados termos em detrimento de outros. Verifica-se deste modo – em particular, em palavras como ‘processo’ –, que a ausência de variação de significado e de definição por parte de enciclopédias de anos distintos, exemplifica que é um termo solidificado em concordância de significado, enquanto que a arte, numa mesma pesquisa enciclopédica, é enaltecida mostrando-se em evolução constante.

De acordo com a consulta efetuada, foi possível constatar que as palavras pesquisadas são analisadas nas enciclopédias segundo pontos de vista diversos, que podem ir desde a filosofia à psicologia dos termos, contudo, esta investigação procura o estudo de uma ótica sociológica e por isso a análise realça o artista (pintor) e o seu processo criativo de acordo com esse pressuposto.

### 1. O processo criativo: ponto de vista sociológico

Segundo a abordagem de autores que se debruçaram sobre o aspecto social da arte e do processo criativo do artista, constata-se que o processo criativo representa as etapas de construção que antecedem à obra de arte, que apresentam o trabalho do artista-pintor como atividade prática, culminando as experiências relevantes de inspiração que advém da sua vida e prática social, sendo este um sujeito integrado na sociedade. Prolongando esta definição, Lúcia Dabul refere que:

(...) o processo criativo artístico é descrito como forma específica de sublimação, encadeada por fantasias alimentadas e domadas pelo ator social que dispõe da habilidade e do desejo, socialmente constituídos, de expressá-las manipulando determinado material (sonoro, plástico etc.) e acionando sua consciência crítica, também construída por sua vida social, para avaliar essa manipulação (DABUL, 2007:60).

O processo é em si um ritual. Entenda-se por ritual um conjunto de práticas de rotina usadas pelo artista-pintor no espaço do ateliê para executar uma obra de arte. Este é “um momento de reflexividade, quando os participantes refletem sobre si mesmos e sobre o grupo, permitindo-lhes repensar sua sociedade”, onde essa reflexão “possibilita a criatividade, a expressão e a transformação” (DABUL, 2007:65). Dabul afirma que o processo criativo ainda é considerado como uma “experiência individual” (DABUL, 2007:57) e por isso destinado ao estudo da Psicologia ou Psicanálise, sendo, em comparação, pouco abordado sociologicamente.

Embora, esta seja uma realidade para a psicologia, para a sociologia o acto da criação artística é frequentemente entendido como um meio de intervenção, de contestação ou apenas de participação na vida social, no que resulta da vontade do artista em contribuir para o avanço teórico, sociológico, cultural, artístico ou político, em consequência de aspirações e necessidades da sua geração. Quer isto dizer que ao artista – tal como acontece com qualquer outro actor social – é dado o poder de interferir na sociedade, tendo um papel fundamental na abordagem contextual, conceptual e artística em que expõe as suas obras. Pode dizer-se que o artista é simultaneamente um *actor* e um *agente* social, ou seja, o artista enquanto individuo é tanto um produto da sociedade na qual se encontra inserido, como é um profissional

capaz de usar as suas obras (e respetivo processo criativo) como contributo para a evolução da arte e para a modificação das suas formas de produção e recepção por parte da comunidade, ao longo da história. Assim, não haverá artistas completamente independentes, isolados ou desarraigados, pelo contrário, vivendo na sua época o artista usa da linguagem corrente para interagir com pessoas que socialmente estão debaixo das mesmas leis e regras, sendo a sua presença fundamental para a evolução social.

Contudo, para outros autores da sociologia como Pierre Bourdieu, essa ‘experiência individual’ como fala Dabul é até bastante coletiva, já que para o processo criativo ser entendido é importante avaliar aspectos sociologicamente relevantes quanto à natureza relacional que o artista estabelece com o mundo social, pois para o autor a produção artística tende a ser comandada por várias forças que não apenas (ou exclusivamente) as intenções e motivações do artista, dado que “o domínio ou o império da economia sobre a pesquisa artística ou científica exerce-se também no interior mesmo do campo através do controle dos meios de produção e de difusão cultural, e mesmo das instâncias de consagração”, já que “as ameaças à autonomia resultam da interpenetração cada vez maior entre o mundo da arte e o mundo do dinheiro” (BOURDIEU, 1996 [1992]:375).

Entende-se então que o processo criativo é um processo controlado pelo artista, pois é ele quem o executa, mas que inevitavelmente é também um processo coletivo e socialmente determinado, em que instituições, órgãos de poder do Estado ou entidades privadas exercem influência nas escolhas do artista, tanto nos temas a representar ou no estilo e na forma, pois que, para o artista ser reconhecido e retirar das obras de arte o seu sustento, estas têm que ser apelativas e aceites no meio social, no mercado de trocas e de valores.

Segundo Pierre Bourdieu, ao longo de todo o século XIX verificou-se cada vez mais aquilo que ele designa como *subordinação estrutural*, ou seja, “a relação entre os produtores culturais e os dominantes” deixou de processar-se como nos séculos anteriores, verificando-se desde então a “dependência direta” dos artistas em relação ao “comanditário (mais frequente entre os pintores, mas também atestada no caso dos escritores)” ou “a fidelidade a um mecenas ou a um protetor oficial das artes”. Doravante, trata-se de “uma verdadeira subordinação estrutural, que se impõe de maneira muito desigual aos diferentes autores segundo a sua posição no campo, e que se institui através de duas mediações principais”: por um lado “o mercado, cujas

sanções ou sujeições se exercem sobre as empresas” (neste caso, ao artista se este for o seu próprio vendedor ou empresas que negociem as suas obras), por outro lado “as ligações duradouras, baseadas em afinidades de estilo de vida e de sistema de valores que, especialmente por intermédio dos salões, unem pelo menos uma parte dos escritores a certas frações da alta sociedade, e contribuem para orientar as generosidades do mecenato de Estado” (BOURDIEU, 1996 [1992]:65).

Ao longo dos tempos, foram vários os artistas que se lamentaram desta subordinação estrutural de que Bourdieu nos fala, sendo recorrentes as reclamações e os desabafos quanto à forma como a sociedade exerce um papel decisivo no processo criativo e mandatário das próprias obras de arte:

A autoridade formulava as regras, o artista cumpria. (ROTHKO, 2007:51)

Numa análise mais profunda do papel do artista como intelectual e produtor de arte, entende-se que este está à mercê da vontade desmedida da sociedade do seu tempo que dita regras. Embora que, o artista seja o autor das suas obras, pois já dizia Damisch que “a obra de arte será sempre obra de um indivíduo” (DAMISCH, 1984:80), a força da tradição e das normas convencionais que a sociedade aceita como hábito e assume como lei, leva o artista a seguir imposições e exigências que esta delegou e que à obra são impostas. Segundo Bourdieu, mediante o conceito de *campo artístico*, as intenções e escolhas do artista são filtradas pelos diversos actores que compõem esta esfera e por isso o artista acaba por desempenhar um papel híbrido que se situa no intervalo entre duas posições: a de actor e espectador do seu trabalho, acatando as regras do seu tempo, subordinando-se a elas.

Esta aparente sujeição parece inclusivamente constituir uma espécie de condição de partida para que ao artista seja permitida a prática da sua arte e, sobretudo, a sua subsistência a partir dela. A sociedade tende a definir pela sua aceitação ou recusa a obra de arte, segundo os preceitos éticos, morais, estéticos ou da obra legalizada. Caso não siga estes padrões, o artista torna-se um indivíduo marginalizado, subjugado através de um olhar discriminatório.

A norma, a legalidade seria excluir o que parecia opor-se-lhe declarando-o fora da norma, anormal, senão mesmo ilegal, fora da lei, chegando-se eventualmente a denunciá-lo para fins políticos como «doente» ou «degenerado». (DAMISCH, 1984:69)



O chamado artista maldito é na ótica sociológica o ‘renegado’ ou ‘recusado’ da sociedade, pois “o artista tomou consciência de que era prisioneiro dum sistema que pode funcionar a todo o momento como uma estrutura de exclusão” (DAMISCH, 1984:69). Ora, se ao processo criativo é imposto o que a sociedade admite serem os padrões de exigência, o valor da novidade, originalidade e singularidade perde-se, dando lugar à cópia e ao estagnamento artístico. Um argumento que defina que a arte enquanto obra, só é aceitável se respeitar um padrão pré-definido de representação, limita-a enquanto acção social e artística, atribuindo aos artistas o repúdio para quem não obedeça a esses critérios.

O uso da persuasão e imposição destas normas nem sempre seguiu as mesmas facetas, o que antigamente (por exemplo, no Renascimento) era a manipulação sobre formas de intimidação religiosa (pelo medo que a igreja fazia sentir aos artistas que não respeitassem as doutrinas por esta impostas), através de ameaças e imprecações morais, actualmente podemos verificar uma indústria que eleva o capitalismo e por isso rege-se dos meios de produção e de consumo, o que obriga os artistas a produzirem obras que sejam comercializáveis e que vão de encontro aos parâmetros do bom gosto e da aceitação social. Esta prática não procura, em primeira instância, satisfazer os impulsos de autorealização do artista, mas previne-o muitas vezes de manter o seu trabalho e, assim, de garantir os meios da sua subsistência económica.

Os artistas venezianos foram; (...) no decorrer do século XIII, forçados a renunciar a isso [uso do quadro de cavalete] para se dedicarem a formas de expressão — pintura mural, escultura, traçado de jardins que correspondiam melhor às necessidades da nova sociedade «esclarecida». (DAMISCH, 1984:79)

Levanta-se então a problemática face ao que é a liberdade artística no decorrer do processo criativo, pois, para além de este estar ligado às exigências sociais da moralidade, do princípio e às normas de aceitação do campo artístico, também é subjugado pelas leis da economia de mercado, em que à obra de arte (mercadoria) é atribuído um determinado valor monetário, que serve de sustento ao artista, pois a ideia de sucesso na carreira e profissionalização de um artista é sinónimo de reconhecimento e por isso um meio de ganhar dinheiro (HEINICH, 2005b).

Tal como qualquer outro artista, Rafael foi condicionado pelos progressos técnicos da arte anteriores ao seu tempo, pela organização da sociedade e a divisão do trabalho vigente na cidade que habitava e, enfim, pela divisão do trabalho em todos os países com os quais ela estava relacionada. Que uma pessoa como Rafael possa desenvolver ou não o seu talento, depende disso

totalmente das obras encomendadas, que por sua vez dependem da divisão do trabalho e do grau de cultura atingido, nessas condições, pelos indivíduos nela integrados. (DAMISCH, 1984:80)

Dado que a sociedade não é um produto acabado, e está em constante transformação, cabe ao artista, no decorrer da sua carreira, adaptar-se da melhor forma possível às exigências ou caprichos de conotação moral e ética, não perdendo o poder sobre o seu processo criativo (como vítima de imposições), mas deverá apresentar os seus ideais, afirmando-se como motor de influência, fundamentando as suas intervenções segundo o apelo ao seu papel social no meio, mesmo que isso lhe custe a rejeição. Como aconteceu com a arte de vanguarda do séc. XX, que não foi aceite pela sociedade do seu tempo, por quebrar com as tradições e com a arte oficial, mas que possibilitou uma nova posição e intervenção do artista no mundo.

## **2. Entre o criador e o autor: o estilo e a autenticidade**

Desde o Renascimento, após a ascensão do artista enquanto intelectual, segundo o gradual desprendimento com a denominação do mestre artesão, que o artista tende a ser considerado um génio da arte. Isto deve-se ao facto de o seu processo criativo (a construção da obra de arte) ser frequentemente ocultado do público. Falar de uma ideia que se materializa num produto (a obra de arte), é como falar de um mistério cujo protagonista é o sujeito genial:

In the tradition of the aesthetics of genius and charismatic imagination, a social selection is performed: the truly creative social actors, the designed elect who generate and release innovations, are marked apart – and marked for symbolic ascension (RAUNIG, RAY & WUGGENIG, 2011:1)

O filme *Rapariga com Brinco de Pérola* dirigido por Peter Webber em 2003, representa o misticismo em volta do pintor Johannes Vermeer, correspondente ao século XVII. O pintor não podia ser perturbado no seu momento de criação, e o espaço do ateliê era considerado sacralizante, envolto quase numa aura transcendente. De certa forma, esta idealização corresponde à falta de documentação acerca do processo criativo e por isso, deixando o público no desconhecimento, acaba por se traduzir no engrandecimento e enaltecimento do artista como um ser excepcional, equiparado a uma divindade, um ser superior que de vez em vez é iluminado com uma ideia ou impulso criativo.

Dentro do *campo artístico* (apropriando-me das palavras de Bourdieu), a construção desta imagem divina e inefável tem sido, ao longo de vários séculos, consensualmente aceite por filósofos, críticos e escritores. A irracionalidade dessa aceitação advém do receio de anular a individualidade e transcendência do ser *criador*, e daqueles que dele se apossam, tornando-o parte da sua grandeza e poder. Desmistificar o processo de construção da obra oferece, sobre este olhar sociológico, uma igualdade dos valores e até das classes.

É por isso que a análise científica, quando é capaz de trazer à luz o que torna a obra de arte necessária, ou seja, a fórmula formadora, o princípio gerador, a razão de ser, fornece à experiência artística, e ao prazer que a acompanha, a sua melhor justificação, o seu mais rico alimento. (BOURDIEU, 1996 [1992]:15)

Ao longo da história, só se começou a reconhecer o pintor mediante o seu processo criativo quando este, pela necessidade de explicar pedagogicamente as etapas de uma obra, começou a escrever sobre esse momento que precede a obra. O artista para ensinar tinha que refletir sobre o que fazia, e explicar essas etapas. Isto já acontecia no decorrer da observação dos aprendizes no fazer do mestre artesão. Segundo Richard Sennett, aprendia-se observando, pela passagem dos conhecimentos na experiência prática e manual já no trabalho das antigas guildas. Embora se aprendessem técnicas, o artesão não era considerado um ser *criador*, já que o Iluminismo não se tinha dado ainda nesse tempo e ascensão a um pensamento intelectual era nula. O seu reconhecimento era apenas pelo trabalho bem feito, profissional, manual e técnico, não se avaliava nem valorizava uma vertente conceptual. Mas com o passar do tempo e as mudanças no panorama da arte e dos artistas, estes emergiram na tradição do ritual da produção da obra. Com a necessidade da passagem do conhecimento e disciplinar outros artistas, surgem academias e escolas de arte que documentam técnicas, métodos e outros processos de criação, tornando-se num “ambiente adequado para recolher modelos e transmitir práticas e ensinamentos” (DAMISCH, 1984:137). Contudo, embora se inicie esta abordagem escrita no Renascimento, só no séc. XX é que o artista surge como autor das suas obras.

Assim, na categoria de *autor* inclui-se o artista que pensa e documenta o seu processo artístico, que questiona os seus métodos, a sociedade à sua volta, a sua existência e caminho intelectual, apelando ao papel social (e, sobretudo, político) do autor, que tem uma voz presente nessa esfera de que é parte integrante.

Esta denominação de “autor” funciona quando ao mencionarmos um determinado nome (Picasso, por exemplo), isso “equivale a uma descrição de um conjunto de obras e não de uma pessoa”. Ou seja, “acionar o nome de um autor permite agrupar, reagrupar e relacionar” um conjunto de quadros ou de textos. Isto porque “o nome do autor aciona um tipo de discurso que concebe um certo *status* à palavra de quem é instituído como tal”. Como verifica Joachin Neto em *A noção de autor em Barthes, Foucault e Agamben* (2014), a “função de autor” começou a esboçar-se no fim do século XVIII, quando “o benefício da propriedade” passou a englobar o campo da literatura (e outros campos artísticos posteriormente). Nesse período, “o discurso transgressor” estava associado diretamente ao indivíduo que o elaborasse. Paradoxalmente, “a crítica literária moderna definiu o autor a partir de uma apropriação feita dos princípios da exegese cristã”. Foi, aliás, São Jerônimo quem definiu “os critérios básicos da autoria: constância; coerência teórica; unidade estilística e contexto”. Dito de outro modo, a própria *noção de autor* impôs-se a partir da compreensão do texto (ou da obra de arte) por meio da “biografia do autor” (a sua evolução, maturação, influências). Por conseguinte, procurar compreender o texto ou a obra de arte por meio da biografia do autor (como foi feito pela crítica do século XIX) é “uma prática de exegese cristã” (NETO, 2014:158).

Porém, embora “o autor” tenda a imprimir no texto ou no quadro “marcas da sua pessoalidade”, tanto na literatura como nas artes visuais (em geral) são comuns “a invenção de alter egos” e as práticas de apropriação e colagem. É precisamente neste sentido que a “pluralidade dos egos é acionada para gerar os discursos que instauraram a função de autor” (NETO, 2014:158).

Ao conceptualizar a noção de *função-autor*, Michel Foucault (2015) convida-nos “a enxugar as lágrimas que poderiam brotar dos nossos olhos diante da morte do sujeito”, pois a “função de autor está ligada ao universo jurídico e institucional”. Ou seja: “o autor não é apenas aquele que elabora um texto” (ou uma obra de arte), na medida em que todos os autores produzem (e são um produto) do *discursivo*: eles criam teorias, disciplinas e tradições acadêmicas. A partir dos discursos que criam, os autores estabelecem possibilidades infinitas para o surgimento de novos discursos: *um autor é um instaurador de discursividade*. Paul Cézanne ou Van Gogh elaboraram técnicas de análise e/ou expressão plástica que são ainda hoje apropriadas e recepcionadas para além de seus próprios discursos artísticos. Do mesmo modo, “as obras de Freud não criaram uma ciência, mas é o discurso científico que usa essas

obras como se usasse um sistema de coordenadas”. Resumindo: a relação de um autor com a sua obra não vai ser a mesma que os seguidores ou adeptos do seu *conhecimento fundador* irão estabelecer com essas obras, pois “o autor” não é tanto “um gênio” mas “um instaurador de discursividades” que se pode “fragmentar em vários” ao longo das suas empreitadas “intelectuais” (NETO, 2014:158-159).

O chamado *impulso criativo* do artista no processo, frequentemente denominando por “inspiração”, “imaginação”, “talento”, “originalidade”, “novidade” (FERREIRA & NOLASCO, 2014:11) ou considerado (em termos de senso comum) como uma revelação do *criador* – com todos “os mitos da criação e do criador”, e com todos os privilégios associados aos demiurgos, fundadores e profetas bíblicos e toda a casta de “artistas-gênios à moda antiga” (RAUNIG, RAY & WUGGENIG, 2011:1) –, poderia então ser entendido como o conjunto de experiências relevantes e recorrentes que decorrem da prática artística, ligadas fundamentalmente a procedimentos técnicos ou situações sociais que desencadeiam no artista a habilidade e o desejo de expressar a sua visão e posição analítica, social e artística, através de uma consciência crítica construída pela sua própria experiência, segundo um estilo que lhe é próprio.

Se admitirmos que existe pulsão para produzir uma obra, por que vias, sob que formas se apresenta ela, e se realiza? (DAMISCH, 1984:72)

Esta pulsão seria então explicada por um conjunto de fatores internos e exteriores ao artista-pintor que o impelem a produzir obra e a refletir sobre os assuntos da sua época e a comunicar a sua experiência dos materiais plásticos e do mundo em seu redor, através da linguagem visual.

A singularidade que então é exigida do artista moderno é feita a um mesmo tempo de personalização - ninguém se assemelha ao outro - e de excentricidade - cada um explora caminhos inéditos, bizarros, paradoxais, na arte e no modo de ser um artista. (HEINICH, 2005b:138)

Desta forma, consideremos o termo *estilo* aqui tratado como a representação da identidade do artista, tanto individualmente através do seu cunho pessoal de personalização, como num coletivo, por aquilo que o define na teoria de arte parte integrante de uma corrente artística de determinada época – os chamados *ismos*.

Segundo Nathalie Heinich, na época moderna, há dois modos de singularidade: o colectivo e o individual. Qualquer um deles rompe com as tradições académicas e imposições dos cânones de representação artística herdados do passado, embora por

meios diferentes, já que a definição propriamente *moderna* de artista parece assentar numa espécie de pressuposto: só se alcança a originalidade se houver um rompimento com os costumes anteriormente praticados. Enquanto o regime de singularidade coletiva reúne um conjunto de artistas que, descontentes com o estagnamento artístico, sugerem formas e procedimentos inovadores no processo criativo, construindo novos movimentos artísticos, o regime de singularidade individual concentra-se no reconhecimento único de uma personalidade, valorizando para além das obras de arte o processo criativo e a biografia do artista. Heinich justifica este facto, no século XX, através de “um deslocamento das obras para as pessoas” (HEINICH, 2005b: 139).

Na transição do artista como *criador* para *autor*, a necessidade de relatar as escolhas, o quotidiano, as etapas do processo criativo, as necessidades sociais sentidas pelos artistas, foi fundamental para a valorização e publicação sistemática dos chamados *escritos de artista*, sejam eles ensaios, diários gráficos, cartas de correspondência, biografias, fotografias da sua vida pessoal e/ou profissional. A própria tradição do *Manifesto*, inaugurada pelos artistas modernistas, assinala precisamente essa transição do *artista que faz obra* para o *artista que faz e pensa sobre a sua obra e o seu impacto social*. Isto porque a moderna figura do artista-autor é muito mais do que a tradicional figura do artista-pintor (ou escultor): se este último se achava essencialmente comprometido com a causa da sua arte (a pintura ou a escultura) tendendo a preocupar-se apenas em praticá-la, o primeiro já não se confina a um formato ou a uma técnica específica, ampliando a sua obra de arte e incluindo dentro desse conceito todo o tipo de variações, incluindo a própria escrita.

Sempre que se verifique uma ruptura de hábitos e costumes por parte dos artistas, o meio social em que inserem, entre instituições académicas de arte, instituições públicas do estado para exposição das obras ou instituições privadas, impossibilita ou dificulta o avanço e o sucesso dessas mudanças. Segundo Heinich “a singularidade de uma arte (seu carácter único e insólito, sua capacidade de inovação em relação aos cânones) não era senão uma eventualidade, um caso-limite, uma figura de exceção destinada mais frequentemente ao fracasso” (HEINICH, 2005b:138). Esta tendência do campo artístico onde circulam colecionadores, galleristas, curadores e críticos de arte, de recusar a novidade e sujeitar determinadas regras e tomadas de posição aos artistas, dita o sucesso ou o fracasso de uma corrente estilística.

Na ambiência que envolve os artistas, sobreviver às imposições sociais é defender uma abordagem própria que advém da constante actividade do processo

criativo, possibilitando a distinção e diferenciação da singularidade de um grupo ou de uma pessoa. Contudo, muito embora a sociedade assuma um papel persuasivo no percurso dos artistas, estes instigam a demanda por uma identidade própria. Mark Rothko no seu livro *A realidade do Artista*<sup>4</sup>, realça que cada artista adquire uma herança visual que é fruto de vivências, locais e acontecimentos no decorrer da sua vida, sendo essencial para definir a trajetória artística que segue como referência nas suas obras. Sendo por isso o desenvolvimento das leis, técnicas e teorias de arte da sua época, parte integrante no desenvolvimento do processo criativo do artista.

Segundo a história de arte, existiram momentos no percurso artístico que passaram por uma estagnação propícia da “cauda da tradição” (ROTHKO, 2007:64), isto é, movimentos estilísticos rotulados ao hábito, sem espaço para atualizações e que por isso se mantiveram ausentes de inovações artísticas.

Quanto aos meios plásticos em si, a sua descoberta e a ênfase com que o artista os emprega são também funções das concepções de real da época. Eles vão interagindo uns com os outros sucessivamente, sem que a ordem das prioridades tenha relevância. Em conjunto, constituem o enunciado das concepções de real existentes numa época, seja quando se limitam a corroborar uma ideia que já existia, seja quando apontam novas direcções sob a forma de desenvolvimento, contestação ou reacção. (ROTHKO, 2007:83)

Alcançar plasticidade é o desafio do artista. O seu objetivo é o de comunicar através de uma linguagem visual, e que para isso terá maior aceitação se tiver características da sensualidade como única qualidade humana possível para apreciar o real do artista pela experiência sensível, uma vez que os elementos plásticos (cor, traço, etc) e os instrumentos (pincel e outros materiais) são o meio que os pintores usam para produzir os efeitos de movimento na obra. Segundo Rothko “de facto, as diferenças entre artistas ou entre os seus estilos são, em grande parte, determinadas pelos meios que eles escolhem para provocar esta sensação” (ROTHKO, 2007:124).

---

<sup>4</sup> *A realidade do artista* resultou da descoberta de um manuscrito de Mark Rothko (com ensaios e artigos provavelmente datados de 1940–41), no qual o pintor reflecte sobre temas que vão do Renascimento à arte contemporânea, do mito ao belo, passando pela natureza da arte ou pela crítica e pelo papel da arte e dos artistas na sociedade. A par da exposição do seu pensamento, Rothko transmite claramente ao leitor a intensidade da sua demanda artística, o esforço doloroso e constante para aprofundar questões que, para ele, seriam do domínio do inefável. Das palavras contidas neste livro, podemos depreender que os artistas contemporâneos têm de confrontar as suas obras com a síntese pessoal de quem as recebe, mesmo que de uma forma inconsciente. O autor vê-se confrontado com a obrigação de saber comunicar o que descobriu através da sua arte (a pintura) e, assim, tem de ser capaz de persuadir – o que acaba por aproximar o autor (o artista) da acção (política), afastando-o do seu pensamento exclusivamente pictórico. Isto é aquilo a que Rothko chama: *o dilema do artista*.

Considera-se então como parte integrante do processo criativo e decisivo na definição de estilo atribuída ao artista, a escolha das ferramentas de trabalho e dos materiais a utilizar, bem como do propósito na mensagem a transmitir e a executar na obra.

Leonardo da Vinci, como personalidade do séc. XV, um verdadeiro polímata que se interessava tanto pelas ciências, artes e outras áreas de estudo, que bebia da influência da Renascença e procurava um novo sentido plástico nas obras de arte, foi o pioneiro a utilizar tintas de óleo em Florença como avanço técnico da época para a pintura. Tal abordagem levou a uma nova concepção artística que influenciou a arte do volume e tridimensão, criando uma atmosfera tátil pela sensualidade e plasticidade das formas, no uso da luz que invadia o espaço e incidia sobre os objetos, criando zonas de sombra. Esta nova abordagem foi então uma mutação que surgiu da singularidade de um procedimento artístico. O efeito da luz foi a chave para suscitar sentimentos subjectivos que à arte pertencem, e que plasticamente, através dos avanços e recuos provenientes da luz e da aplicação da tinta, são necessários. O surgimento de um avanço técnico e a aplicação deste em obras de arte, contribuiu para o rompimento da tradição e inserção da inovação plástica necessária para que resultasse uma nova corrente estilística.

Assiduamente tem que se renovar as suas tradições mediante o casamento com tradições estranhas, mediante o re-exame do seu próprio processo, e é por essa via que restabelece contacto com as suas próprias raízes. É assim que nascem novos mundos plásticos. (ROTHKO, 2007:76)

Segundo Mark Rothko “o artista representa uma função dupla: primeiro, dando continuidade à integridade do processo de auto-expressão na linguagem artística; depois, protegendo a continuidade orgânica da arte em relação às suas próprias leis” (ROTHKO, 2007:70). Assim mantendo sempre uma relação de consequência na abordagem estilística anterior, o artista desenvolve um novo olhar artístico como continuidade ao seu processo criativo, funcionando como um acréscimo à compreensão de uma época e corrente artística.

Para ter sucesso no meio artístico e ver as suas obras expostas e comercializadas sem contradições e sem alegados fracassos, o artista terá que ser um profissional subjugado aos princípios instalados, em outras palavras, deverá jogar pelo seguro. Esta desistência reivindicativa é desacreditada pela autenticidade, pois o artista “dividido entre o desejo de “ter sucesso” no mundo e a consciência do fato de que um



sucesso demasiado mundano pode, ao fim, significar a incapacidade de ver seu trabalho perdurar para além da simples notoriedade entre os contemporâneos, para além dos limites deste mundo, para além da sua própria morte: na posteridade que só sanciona legitimamente os valores da criação” (HEINICH, 2005b:142).

Na ótica da autenticidade, é primordial realçar a ideia de imortalidade do artista, como uma extensão da sua arte e corrente estilística, perpetuando a existência e contributo que este dispôs no avanço da teoria e história da arte, identificando-o segundo o valor estético, tanto do belo ou do sublime, atribuído de acordo com a sensibilidade de um público suscetível à arte, da rejeição ou aceitação às suas obras que o torna legítimo.

A singularidade tem a ver com esta indomesticabilidade da morte, que estabiliza a biografia ao mesmo tempo que faz dela uma dada forma de abertura das categorias abstractas do sujeito, do autor, etc. (FOUCAULT, 2015:12)

Segundo condições externas que à produção artística estão inerentes, o valor da identidade e autenticidade do artista, pela sua assinatura, torna-se imperativo para o reconhecimento da obra de arte e por conseguinte atribuição de valor simbólico e monetário, de acordo com as leis e características do produto comercializado. Deste modo a durabilidade de um artista como referência social e artística, justifica-se pelo seu contributo e reconhecimento na arte, como presença prestigiada e respeitada numa corrente estilística.

A assinatura, que na sua génese procurava representar o nome do artista ou o nome de quem encomendou a obra de arte como uma marca ou selo de originalidade, ganha impacto como acto libertador pela natureza contratual dada ao artista que já não se submetia a um grupo burguês ou aos mestres das guildas, e que passava a ser reconhecido como intelectual. Este procedimento possibilitou ao artista fazer-se reconhecer e mostrar a sua individualidade. Após o regime de singularidade do século XX, a assinatura tornou-se ainda mais importante para representar e intitular o portador da originalidade que recusou os padrões estabelecidos e rompeu com o tradicionalismo, ao mesmo tempo que assegurava ao artista os seus direitos de propriedade intelectual. Embora o tempo de vida do artista seja limitado, a capacidade do seu nome perdurar e tornar-se atemporal, preserva a sua biografia, o seu processo criativo e um legado de obras de arte, como sobrevivência da sua autoria pelos tempos vindouros.

### 3. A Obra de Arte

A História da Arte Ocidental evidencia a clara separação entre o artista e a obra de arte (entendida como produto final) e o processo criativo com todas as etapas que antecedem essa mesma obra. Esta dicotomia deve-se à desvalorização (simultaneamente social e econômica) do processo criativo que desde cedo foi encoberto e mistificado, quer pela conotação divina e transcendental que esse processo desde sempre acarretou, quer por falta da existência de escritos e registros documentais sobre o mesmo, ficando toda a atenção focada no produto final exposto (a obra de arte) que servia para contemplação e comércio.

Como referido nos capítulos anteriores, foi durante todo o séc. XX que o artista começou a desvincular-se do estatuto de *génio criador*, para começar a assumir progressivamente a sua *função-autor*, incluindo aí o seu direito e legitimidade para falar e escrever sobre as suas obras – a sua obra passa a ser também, para além do tradicional quadro ou escultura, o livro, o texto, a escrita – ou seja, o artista constrói um pensamento reflexivo sobre a sua prática artística e, nesse pensamento reflexivo, o processo criativo ganha visibilidade e notoriedade.

Este sub-capítulo procura reflectir sobre a intenção e objetivo da obra de arte, a sua evolução do ponto de vista da obra colecionada e a sua interferência no meio social e nas instituições que a acolhem.

As Academias e escolas de arte foram desde a sua origem instituições que procuraram facultar e legitimar os princípios pedagógicos e os materiais didáticos para o ensino-aprendizagem de uma das belas artes, desempenhando igualmente uma importante função de conservação e divulgação das obras de arte, e salvaguardando os princípios de reconhecimento e validação social dos artistas e do seu património intelectual. Com o desejo de perpetuar as suas obras e de elevar a sua prática e o seu nome à imortalidade, muitas vezes os artistas aderiram a projetos ideológicos e políticos cuja finalidade prática consistia no enriquecimento cultural e na exaltação de valores patrióticos ou nacionalistas (algo que a conservação das obras num museu do Estado lhes garantia). Com frequência, as obras que resultavam do trabalho dos alunos das academias e escolas de arte, eram encaminhadas para as galerias do museu estatal. Porém, embora a escola ou a academia de belas artes tenham sido historicamente os responsáveis pela salvaguarda e defesa a propriedade intelectual dos artistas, dando-lhe reconhecimento e fazendo-o pertencer a uma comunidade com os

mesmos valores, raramente conseguiu criar condições para questionar ou romper com os modelos de representação que eram apreciados e exigidos pelo mecenato (DAMISCH,1984).

As instituições da monarquia e do estado liberal desde sempre deram proteção e o aval à produção das belas artes como contributo para a legitimação dos padrões de gosto oficiais e para a consagração daquilo que então se considerasse representativo da ‘cultura nacional’, na condição de o fazer respeitando as leis, os princípios e os ideais das classes dominantes da época. Como bem sabemos nos dias de hoje, muitas das expectativas e demandas sociais que desde sempre se imputaram às artes estiveram essencialmente vinculadas a interesses de conservação, mudança e/ou concentração do poder político e, em última instância, à glorificação de determinados governos e regimes de pendor autoritário.

O museu de Estado como altar da academia apresentava-se como estrutura de «conservação» no sentido pleno do termo, provocando já nas suas fases de instituição uma separação corrente desfazendo, a favor da obra, a incógnita de uma avaliação segura e estabelecendo para cada academia o modo e a via de acesso necessário a tal apreciação. Esta perda gradual de sensibilidade produtiva para favorecer a arte dos museus conferia hipotecas às artes com uma disciplina crítica que teria produzido uma divergência cada vez maior entre juízo histórico e operação artística. (DAMISCH, 1984:139)

Ora, se historicamente à obra de arte se impuseram os termos de aceitação de entrada nos museus, o artista era feito ‘refém’ de uma série de normas e regras para alcançar o reconhecimento que pretendia. Sendo o museu construído para servir as obras-primas dando-lhes visibilidade, valor artístico e conotação social, tendo criado características de aceitação, acabou por construir a figura cultural do que é aceitável a ser exposto e assim a preferência do público. Do mesmo modo os museus não angariaram apenas as obras, mas criaram também os princípios de contemplação crítica do público. Desta forma, entende-se que o principal interesse que sustenta esta estrutura social é, independentemente da criação de arte, o jogo de interesses do poder político, social e cultural.

Este processo de escolha imperativa dos museus fez com que, artistas que não se encontravam dentro dos padrões estipulados vivessem à margem da cultura da arte oficial e da sociedade em geral, resultando numa condição social degradante e sem retorno, com a ânsia de alcançar a sua liberdade criativa e económica.

Segundo Heinich, para não viver marginalizado (tanto pelo reconhecimento como pela subsistência), o artista deverá conformar-se com os cânones estabelecidos, seja pela “grandeza coletiva de uma instituição, de uma nação, de uma causa (na qual a pessoa se apaga atrás da sua missão)” (HEINICH, 2005b:143).

Desde a implantação das belas artes como uso ornamental em locais públicos e privados, o artista tornou-se num serviçal e a sua obra tornou-se útil e socialmente reconhecida para efeitos de contemplação e adorno. Sendo cada vez mais desprovidas (as obras) do que deveria ser o seu significado, em que ao artista estavam ligadas no valor de autenticidade, imortalidade e originalidade, as obras separam-se do autor não lhe atribuindo direitos, tornando-se propriedade do comprador. Uma vez no museu ganham outro estatuto e o valor lucrativo aumenta, sendo a pessoa do artista esquecida ou encoberta, interessando apenas a obra.

Na génese, o papel dos museus era o de receber a obra e enaltece-la, face à originalidade e imortalidade do artista, mas a problemática recai na separação eterna da obra de arte com a pessoa do artista e do seu processo criativo.

Sem conhecer o processo pela qual a obra foi desenvolvida, o espectador tende a tirar conclusões segundo interpretações descuidadas e ao acaso. Como diz Humberto Eco a obra deverá apresentar-se como uma “narração definida daquilo que foi o trabalho da sua própria feitura: “a forma é o próprio processo em forma conclusiva e inclusiva, logo é algo que não se pode separar do processo de que é a perfeição, a conclusão e a totalidade” (ECO, 1981:20).

O papel de juiz estético segundo a avaliação do bom gosto de quem contempla e interpreta a obra exposta, abre caminho para leituras desmedidas e possibilidades que se limitam a reacções restritas do que é, em contraponto, a análise do todo como matéria da experiência do objeto de estudo. Levantar o pano da descodificação da obra de arte e estudá-la segundo a ótica do processo criativo, é uma tarefa árdua e cautelosa, sendo para isso necessário uma abordagem histórica, social e artística.

A responsabilidade não será de quem visita o museu ou o local onde as obras estão expostas, pois a estes não lhes deram outra possibilidade do que fazer uma leitura segundo as suas próprias intenções, mas como artista, as instituições detentoras da obra devem colocar-se na esfera do produtor à vista do propósito com que este a criou, e analisar o seu processo criativo dando-o a conhecer ao público. A explicação da escolha do material e instrumentos, a vivência do próprio ambiente do ateliê, as leis e diretrizes da sociedade do seu tempo, àquilo que ele estava sensível, é

fundamental para compreender o que antecede à finalização de uma obra e ao impulso criativo onde esta tem a sua origem.

O processo, ao actualizar-se como forma, actualiza-se como uma contínua possibilidade de ser reconquistado interpretativamente; pois a compreensão e a interpretação da forma só se podem verificar voltando a percorrer o processo formativo, voltando a possuir a forma em movimento e não através da sua contemplação estática. (ECO, 1981:28)

São várias as analogias feitas à obra de arte, e até desencadeia no público sentimentos opostos de aceitação-recusa, amor-ódio, curiosidade, admiração, todos eles ligados à percepção sensível que a obra gera no indivíduo. A génese dessa percepção sensível também está presente na produção do artista, quando este pensa na obra e de como ela irá interagir no meio social. Desta forma, o artista poderá usufruir do poder que o seu papel social lhe atribui. Falar de percepção sensível é falar de sensualidade, ou seja, a característica da obra que afeta diretamente o espectador provocando impressões físicas e emotivas. A sensualidade manifesta-se na construção de opinião crítica, considerações e modos de pensar do público. Quando Mark Rothko fala das “concepções de real reduzidas à sensualidade” (ROTHKO, 2007:90), mostra que no processo criativo, a intenção do artista em usar determinados temas e elementos que dão plasticidade (cor, traços, formas, etc), serve de instrumento de persuasão e influência suscitando percepções sensíveis. Através da influência exercida pelo campo artístico (e seus interesses), pelas instituições públicas ou privadas, o público é levado a aceitar ou recusar determinado propósito pelo qual a obra foi concebida.

Na investigação da criação artística como prática social, deslocar o foco dos objetos para os artistas, suas acções e suas concepções acerca da arte que produzem, talvez nos ajude a esclarecer e descrever processos supostamente oriundos de instâncias aportadas da vida social. (DABUL, 2007:59)

### CAPÍTULO III. A FORMAÇÃO DO ARTISTA

---

#### 1. O ensino na Academia

O objetivo deste capítulo incide sobre a análise da formação do artista (pintor) no momento em que este encontra as competências necessárias para o exercício da sua arte, tendo como referência inicial a Idade Média e o Renascimento com o começo e disseminação pelo Ocidente das primeiras escolas de arte (a partir de Itália, no século XVI), fazendo a ponte para as dualidades que vieram a existir entre os artistas e as Academias de Belas Artes (com referência ao modelo institucional francês, fundado em 1648), pela aproximação ou rejeição dessas mesmas instituições ‘formais’ e ‘oficiais’ para a formação dos artistas.

A atividade da formação é um instrumento do conhecimento que possibilita o desenvolvimento teórico e prático do artista em determinada área, pelo menos este é o princípio da inserção das academias de arte no meio social, como lugar ativo de cultura visual, entre debates, desenvolvimento artístico e exposições dos mesmos que surgem para agregar em si a possibilidade de vários saberes específicos e a partilha de ideias. Contudo, muito antes de surgirem as academias de arte, já existia a formação de indivíduos em disciplinas de arte.

Com a Idade Média e o contínuo trabalho das corporações de ofício lideradas pelos mestres artesãos, o aprendizado tornou-se necessário como passagem de conhecimento e da técnica para os aprendizes, em que a habilidade artesanal era centrada em padrões objetivos de excelência. O nível da mestria e dessa habilidade da técnica, eram ensinados pelos mestres pelo ato de observação dos aprendizes no espaço da oficina. Aprendia-se observando e praticando pelo princípio da imitação, segundo uma hierarquia de estágio de aperfeiçoamento, regulados por um contrato de prestação de serviços às guildas.

Segundo o autor Richard Sennett, a oficina era muitas vezes a casa do mestre, e servia tanto como espaço de trabalho profissional, como de lugar de habitação e crescimento da família, como tal não é de estranhar que a inserção dos aprendizes nestas oficinas era como que um legado hereditário que passava de geração em

geração, de pai para filho, sem que para isso fosse necessária uma vocação ou talento artístico. Aprendendo o ofício, os aprendizes inseridos como parte do sistema das guildas, deveriam seguir as imposições e o gosto específico da encomenda pedida pela clientela, onde, em vez da originalidade, era avaliada a competência e habilidade artesanal, o perfeccionismo do trabalho feito à mão.

Ora, a formação dos artífices para aprender um ofício das chamadas artes mecânicas, era obrigatória para ingressar na vida profissional e assegurar o seu crescimento na hierarquia estabelecida nas corporações. Atividades como a pintura e escultura, eram práticas diárias inseridas na oficina dos mestres que se dedicavam a essa arte, até então entregue ao perfeccionismo manual da *coisa bem-feita*. Na Renascença, após a separação da arte e do artesanato, o ensino da pintura e da escultura ganha uma nova estrutura conceptual.

O ímpeto do homem para ser artista e separar-se do simples artífice advém da vontade por atividades espirituais. Cayo Honorato relata que nas mãos dos artistas a “pintura e escultura deixam de ser uma labuta desprezível para se tornarem atividades espirituais” (HONORATO, 2010: [2]), através do estatuto de artistas intelectuais nas atividades artísticas. Esta passagem não foi automática nem aceite facilmente pela sociedade, o reconhecimento dado ao artista desse estatuto foi-lhe atribuído de forma gradual.

Segundo Cayo Honorato “é justamente a afirmação desse carácter científico da pintura o que tornará obrigatória a instrução em determinadas técnicas e disciplinas” (HONORATO, 2010: [3]). Deste modo o artista, separando-se do seu antigo estatuto de artífice, onde assistia à formação dos mestres artesãos, necessitou de um novo local de aprendizagem que pudesse exercitar essas atividades espirituais. Os artistas procuraram o exercício do conhecimento como guia da prática, através da discussão teórica e prática dos procedimentos e técnicas da pintura, teorias da forma, cor, composição e correntes estilísticas, bem como a troca de opiniões acerca do real vivido na época, acontecimentos históricos, culturais, artísticos, políticos e sociais, bem como regulamentar a sua prática e ligações com outras disciplinas do saber.

A entrada para a formação artística na academia, segundo a História de Arte, teve início em Itália, com a tradição da academia italiana (renascentista), em que foram fundadas em Florença a *Accademia delle Arti del Disegno* (1563) e em Roma a *Accademia di San Luca* (1593). Estas academias tinham o objetivo de emancipar os artistas do controlo das guildas e afirmar o estatuto do artista intelectual. Em relação

à formação artística, os alunos frequentavam aulas de geometria e anatomia, embora não houvesse um plano rigoroso de estudos (MONTANER, 2017). Mais tarde, em França, com a implementação da *Académie Royale de Peinture et Sculpture* (1648), de onde nasceu a designação de Academia de Belas Artes, surge o primeiro modelo académico no ensino artístico que era composto por disciplinas como a “anatomía, la geometría, la perspectiva y el estudio del desnudo natural” (MONTANER, 2017:27). Para entrar na Academia (real/monárquica francesa) os estudantes deveriam submeter-se a um exame meticuloso, após exercícios rigorosos de desenho (sendo esta a técnica considerada a base da pintura) como treino, sendo necessária uma carta de recomendação assinada por um professor de arte. O modelo implementado criou uma série de requisitos que determinaram o *bom gusto francês* (MONTANER, 2017), que deveria tornar-se absoluto e unânime em toda a arte em França. Desta forma, os artistas estavam condicionados aos temas que eram admitidos e dignos de serem pintados e também condicionados à escolha da técnica da pintura. Joan Campàs Montaner afirma que “los artistas académicos se veían condicionados a la hora de decidir sus temas y modelos por el peso del legado de la vieja noción aristocrática que determinaba qué era digno de ser pintado y, además, cómo se debía pintar. Y esto quedó definitivamente consolidado con la aceptación de una estructura jerárquica para los diferentes géneros artísticos” (MONTANER, 2017:12).

A pintura como disciplina deveria ser encarada pelo artista com uma única finalidade, representar a perfeição das formas através da cópia de trabalhos de outros artistas reconhecidos, como forma de assimilar os métodos. Assim “a educación debía conducir a la perfección, el beau idéal; la perfección era la finalidad última del artista” (MONTANER, 2017:24), e deste modo, segundo o método de ensino académico, para alcançar a perfeição o artista deveria imitar a representação das estátuas e relevos antigos, já que “las formas heredadas y la adhesión a la tradición se hallan, pues, en la base del academicismo” (MONTANER, 2017:25).

De acuerdo con su vocación de ser una institución intelectual, la Academia fomentaba la creación de un arte erudito que suponía un amplio conocimiento de lo que es clásico y la asimilación de un corpus teórico de escritos sobre arte, donde se trataban cuestiones relativas tanto a la manera adecuada de narrar una historia como a cuestiones propias de la estética clasicista como el orden, la claridad, la armonía, lo que es edificante, bello, conceptos centrales dentro de la tradición grecorromana. De esta manera, la Academia mantenía una ideología completa del arte: un conjunto de afirmaciones, creencias y actitudes sobre qué debía considerarse arte, qué determinaba que un pintor fuera, además, un artista, cómo se encuadraba el



arte en la sociedad y cómo había de ser esta sociedad. La Academia era una institución muy conservadora, tanto en arte como en política. (MONTANER, 2017:13)

A academia de Paris criou um método de ensino assente na ideia de normativo, em que as regras guiavam os artistas e quem quisesse fugir desse registo era impedido de expor os seus trabalhos. Assim, a ditadura artística impôs-se e o monopólio da educação instalou-se. Não esquecendo que a Academia de França surgiu no reinado de D. Luís XIV, onde o absolutismo controlava toda o país, e como era de esperar, a arte serviria também a propaganda política, sendo impactante na sociedade. Desta forma o rei “encontró en la Académie un instrumento para imponer los modelos y principios oficiales del gusto y, de esta manera, controlar toda la actividad artística en Francia” (MONTANER, 2017:10).

Como era de esperar, dada a limitação imposta aos artistas, que já o antigo regime das corporações de ofício os fazia sentir, os artistas entendem que ficarem dependentes de uma instituição que não colocava os seus interesses em primeiro lugar, dessa forma não iam conseguir desempenhar o seu papel social e intelectual da melhor maneira, pois continuavam a ser conduzidos por ideias autoritaristas. Assim “el arte académico fue criticado, primero, por los artistas realistas como Gustave Courbet, por estar basado en clichés idealistas y representar motivos míticos y legendarios mientras se estaban ignorando asuntos sociales contemporáneos” (MONTANER, 2017:39).

Entre o séc. XV até ao séc. XX, os artistas procuraram no ensino, caminhos que lhes deixasse representar as novidades sentidas na sociedade e na arte, através de técnicas mais atualizadas. Segundo Carlos Zilio, muitas foram as críticas às regras estabelecidas, aos chamados cânones tradicionais da academia que se estabeleceram como padrão, norma ou modelo a aplicar segundo a forma correta de desenhar, pintar ou usar determinado material e instrumento correspondente à atividade artística, no caso da pintura. Por isso, Henri Matisse, pintor do séc. XX, expressa o seu descontentamento “pela «perfeição» das figuras pintadas” e pelos “moldes copiados do antigo” (MATISSE, 1972: 70), que eram impostos pelo ensino artístico nas disciplinas para o efeito e que em nada encorajavam os estudantes de pintura por serem tão restritos e não deixarem que novas influências interferissem, criando um ensino tradicional obsoleto. Tal facto incentivou artistas a contrariarem o ensino da formação académica para terem o reconhecimento das suas obras. Estes agiram pela

falta de atualização da academia e escolas de arte face às mudanças ocorridas na sociedade, tanto nos materiais, técnicas, ou em novas formas estilísticas.

Este descontentamento incentivou a arte de vanguarda na Europa (que se iniciou com movimentos artísticos como o Futurismo e o Cubismo) e contribuiu para a criação de um novo modelo de escola de arte. Em 1919 surge a implementação da escola Bauhaus, com programas que aliavam as mudanças da indústria com o trabalho artístico e as novas concepções do real, tanto em disciplinas como na evolução técnica. A Bauhaus trouxe uma nova concepção ao artista como investigador da forma através da experiência prática agregada ao saber teórico. Perdendo a ideia difusa de genialidade, procurando valorizar uma visão pragmática e reflexiva da arte pela experiência, onde a maior característica é o próprio processo criativo, em que a forma agrega a teoria e o conceito no ato prático. A Bauhaus reestruturou de forma decisiva o modelo do ensino artístico:

(...) com a Bauhaus, pela primeira vez no ensino da arte e do desenho, se colocou a ênfase no ensino do aluno como indivíduo, nas emoções, nos sentidos e no intelecto do aluno. E foi também a primeira vez que o ‘design’ foi ensinado de forma coerente, em um contexto artístico. O aluno entrava e se inscrevia no curso preliminar, e em vez de estudar, como antes, a história da arte, e as soluções encontradas nas épocas passadas, passava de imediato às formas abstratas. Aprendia sobre os materiais e suas texturas, aprendia sobre a teoria da cor. Era uma espécie de gramática que se aprendia durante 6 meses, para encontrar a sua individualidade e a direção a seguir. Essa era a estrutura básica do curso. (...) A Bauhaus inventou o moderno estudante de arte. Antes da Bauhaus, os estudantes eram bastante conformistas, sentavam-se em filas, e todos faziam a mesma coisa. Predominantemente de classe média, fazendo aguarelas, cópias de esculturas antigas e coisas do tipo. E, desde o início a Bauhaus atraiu certo tipo de estudante politicamente radical. (MARTINS, 2012a)

Resta saber que o afastamento dos artistas da formação da academia não é uma revolta contra a educação de arte, até porque “nunca deixou de haver escolas, academias, ateliês, que na verdade se multiplicam” (HONORATO, 2014:523), mas um afastamento das imposições e das matérias muito restritas. Facto que se deve à atribuição de exclusividade do saber às instituições reconhecidas como detentoras do conhecimento transmissível e fundamental.

A formação do artista e o seu posicionamento no mundo da arte, deverá assumir uma atitude ativista na linguagem comunicacional que mantém com a sociedade. Gilberto Velho no livro *Arte e Sociedade - ensaios de sociologia da arte* (1977),

classifica os artistas como “profissionais integrados”, “inconformistas” ou “ingênuos” (VELHO, 1977).

Este antropólogo natural do Rio de Janeiro, atribui aos “profissionais integrados” a definição de artista “canônico”, ou seja, um indivíduo que se deixa manipular pela sociedade, representando apenas o que esta tem como preferências visuais, garantindo assim a sua subsistência no campo artístico. Pode-se considerar que estes artistas mantiveram um caminho profissionalizante leal e uma formação que advém da Academia ou escola de Belas Artes convencional (VELHO, 1977:12).

Outro termo que atribui aos artistas é o de “inconformistas”. Neste caso, ao contrário dos profissionais integrados, estes artistas procuram a novidade, a inovação e novas abordagens interpretativas da arte. São sujeitos contestatários face às imposições da sociedade, valorizam a relevância da originalidade e procuram respeitar as suas ideias e identidade individual. Tal posição social impossibilita que as suas obras, por mais criativas que sejam, cheguem ao mercado de arte e sejam aceites pelo público, apesar destes procurarem o mesmo público que os artistas integrados. Velho relata em relação a estes profissionais, que o seu círculo de artistas e colaboradores são pessoas com formação académica, mas que não aceitam o aprendizado das técnicas pela escola derivado à sua imposição, querendo desligar-se dessas referências descobrindo as suas próprias técnicas, sem interferências, como uma ação de descoberta da sua singularidade. O seu papel, embora herege, é necessário para que a arte no seu panorama geral não se deixe regulamentar a um hábito.

Artistas “ingênuos” serão aqueles que não tiveram contacto com o ensino convencional, com as normas de aprendizagem e desenvolvem propostas criativas apenas pelo seu talento e vontade de criar. Velho afirma então que a leitura das obras destes profissionais, por não respeitarem as representações que são recomendadas pela sociedade e pela academia, sujeitam-se à atribuição social de rótulos de artistas loucos ou excêntricos que comunicam de forma incongruente.

Para ser um artista criativo e original não deveria ser necessário romper com a educação artística, pois como analisado a escola foi implementada para defender os direitos do artista, incentivando o seu desenvolvimento teórico e prático, mas para isso cabe à escola estar receptiva à mudança e compete a quem constitui o *campo artístico*, não rejeitar ou resistir a novas abordagens estilísticas.

É imperativo para este estudo analisar o exato momento em que ao artista lhe é reconhecimento esse estatuto, se por uma via académica (com formação

especializada numa instituição oficial), se pelo reconhecimento do seu talento por uma via informal ou alheia à formação académico-profissional (enquanto autodidata). Através desta investigação, segundo Carlos Zilio pintor e professor brasileiro, o artista apenas é aceite no meio social quando frequenta uma formação académica na área. Artistas que não tenham uma formação artística, diz Zilio, vivem à margem da sociedade, embora sejam dotados de uma série de aptidões extracurriculares.

Duchamp parte do pressuposto de que o artista é um profissional independente que se relaciona com o mercado enquanto profissional liberal. Em consequência, a sua responsabilidade é a de se colocar no mesmo nível de inteligência intelectual das demais profissões liberais. (ZILIO, 1998: 77)

Ensinar alguém a ser artista é um tanto ou quanto controverso. Enquanto que o aprendiz na época das guildas assumia uma postura de operário, podendo ser aceite na corporação sem ter necessariamente algum talento para o ofício, reproduzindo apenas o que via o mestre fazer, o artista do modernismo e pós-modernismo deve procurar ser observador, crítico e curioso com aquilo que o rodeia, já que a arte não pode ser limitada à cópia sem induzir singularidade. Ensinar um método de execução e incutir ideias próprias de um professor ou educador a um aluno (artista) como única maneira de chegar a um fim, é delimitar a perspectiva de quem estuda promovendo a tradição. Em vez disso, ensinar arte deverá assumir parâmetros de troca de ideias e de experiências, não como a figura do professor detentor restrito do conhecimento, mas através de um sistema de colaboração e partilha. Exemplo desta colaboração foi a relação de Matisse com o seu professor Gustave Moreau (pintor e professor do século XIX), que em vez de delimitar o seu campo de estudo, apoiava as suas pesquisas e incentivava a procura pela sua identidade própria (MATISSE, 1972).

Para a construção de uma sociedade independente e que estimula o pensamento intelectual, o ensino deve quebrar com a cópia e a circunscrição mimética e reprodutiva do conhecimento, defendendo o papel do professor de arte como mentor em vez de inquisidor.

## **2. O ensino no Ateliê enquanto lugar da criação artística**

O ateliê é tradicionalmente considerado (e representado) como lugar de criação do artista-pintor, como um espaço físico onde ocorre a prática investigativa e experimental (o processo criativo) de onde, por sua vez, decorre um resultado final: a

obra de arte. O ateliê é portanto a fábrica da obra-de-arte, o *locus* por excelência do processo criativo e da produção artística, a sua incubadora. Visualmente, este espaço acolhe os materiais de construção, os instrumentos do ofício, e o repertório de influências e hábitos que são próprios da época do artista. O ateliê exprime e imprime a identidade de quem o habita, mas também é moldado pelo meio onde se encontra implantado, deixando transparecer os vestígios da produção artística, as dinâmicas de caos-ordem do processo criativo e os fragmentos das várias etapas de construção de uma obra ou de várias obras em simultâneo:

(...) the studio as a space where old works, works in progress and the fruits of the artist's research activities mingle in controlled chaos. The studio is discussed as a space of discovery, where collected and selected objects and research materials and experiences resonate with each other and provoke reflection and thinking". (SJÖHOLM, 2013:2)

Mas é também um lugar de memórias, como se de uma arrecadação de objetos selecionados da vida do artista se tratasse, de ideias que se materializam e de outras que ficaram em intenção. O ateliê é, assim, uma espécie de arquivo das *obras que foram ou são* e, sobretudo, das obras que *podiam ter sido*. Lugar também de partilha social, que se insere no meio envolvente e se deixa modificar, assim como ao artista. O ateliê como definição e representação de um espaço icónico na história da arte e na história da educação do artista, tem evoluído na sua apresentação e disposição temporal, conceptual e física.

Como analisado nos capítulos anteriores, a noção clássica de ateliê vem com o trabalho manual das guildas e que, posteriormente com a ascensão do artista da Renascença, a interação entre teoria e prática resultou na criação de ateliês onde, para além da técnica, eram discutidas ideias e pensamentos da época. As aulas que eram administradas na Academia, estendiam-se para o ateliê com os alunos que quisessem acompanhar o trabalho do artista-professor que lecionava na instituição, havendo uma continuação no ensino. De certa forma, inicialmente, a abordagem do ensino nos ateliês podia ser confundido com as aulas da Academia, por se assemelharem.

En el Renacimiento se empezó a aplicar esta palabra a casi todos los círculos filosóficos o literarios y, en ocasiones, la utilizaban grupos de artistas que discutían sobre problemas, tanto teóricos como prácticos —en este sentido se utilizaba irónicamente a la hora de referirse al taller de Botticelli, hacia 1500—. (MONTANER, 2017:8)

Esta tendência de discussão de ideias no ateliê manteve-se e acompanhou os séculos seguintes. Com a evolução do espaço tanto a nível da construção arquitectónica, como também através da influência das tendências do design de interiores nas diferentes épocas e o seu posicionamento social na comunidade, o ateliê é confrontado com novas abordagens sociais que sugerem uma adaptação ao espaço como um meio cultural de produção de eventos artísticos abertos ao público, leilões, workshops, aulas de técnica ou teoria da arte, ateliês temporários partilhados por diversos artistas, reforçando a troca de experiências e discussão de ideias. Esta evolução no ateliê, para além de manter a vertente do ensino artístico (como complemento à escola ou como formação primária), abre as portas a um público curioso e estabelece relações de aproximação entre este e o artista, sendo um contributo para a desmistificação do processo criativo, sem as tradicionais molduras que aprisionam a pintura nas exposições nos museus ou galerias, as obras são expostas como trabalho em contínua transformação.

A proximidade do artista com o seu público, possibilita-lhe poder administrar o seu próprio trabalho com o mercado capital e burocrático, relacionando-se com instituições culturais como mediador e próprio curador das suas obras.

De modo a entender o papel do curador e a importância de ser o artista o próprio mediador e curador do seu trabalho, Alena Marmo e Nadja Lamas realçam, exemplificando, que a curadoria “consiste em uma atividade criadora na medida em que temas e condições de concepção são propostos pelo curador, funcionando, muitas vezes, como base para a instauração artística.” (MARMO & LAMAS, 2013: 13). O curador para além de ser o coordenador da exposição, faz a mediação entre o artista e o público, sugerindo os temas e as técnicas a utilizar. Esta prática, como Marmo e Lamas defendem, ocupa o lugar do artista sobrepondo-se à sua atuação.

Na tentativa de o artista ter total controlo sobre o seu trabalho e posterior exposição do mesmo, a prática artística tende a entrar por áreas da curadoria, capacitando os artistas a exercerem “a colaboração, a produção de textos e a interpretação” (MARMO & LAMAS, 2013: 15), para além da produção de arte.

Como *autor* das suas obras, o artista reflete, questiona e investiga o próprio processo criativo, a forma como este será transmitido através das obras, podendo a exposição ser encarada como uma continuação da obra de arte. Através do exercício de retrospectiva do seu trabalho, o artista proporciona ao público um contacto mais

próximo com as obras, mediante o olhar crítico do próprio artista sem intervenientes externos, tornando a comunicação mais direta.

Percebi que, na realidade, estava constituindo o meu museu possível, o meu recorte de interesses. De como conseguia compreender a repercussão dos fatos que me cercam e dar sentido a eles. Um museu que dificilmente encontraria lugar em instituições oficializantes das verdades, que lidam com uma lógica que descarta a dúvida e a incerteza como confronto das afirmações absolutas. (MOURA, 2013:395)

## **2.1. O processo criativo no ateliê**

Se aguardamos o momento excepcional da aparição de uma obra, ela também se mostra ali em processo, inacabada, misturada na percepção quotidiana, entre os objetos do dia a dia, desprotegida das molduras que a fazem, confundida ao senso comum. (CESAR, 2002:17)

Enquanto parte do ateliê, a obra interfere no espaço, na sua organização, no tempo, na rotina diária e presencial. A obra em processo dialoga com o espaço habitável e com o seu autor. Enquanto obra do artista, ela é formada pelos hábitos de trabalho, recolha de referências físicas, percepções do real, materiais e procedimentos técnicos no processo experimental. Ela molda-se e deixa-se moldar, ao passo que o artista interfere na produção, ele é a identidade que dá vida ao espaço e à obra.

Lugar de ação, reflexão, sentimentos e ideias, o ateliê respira da atividade intelectual e plástica do processo criativo. Como descreve Sjöholm, os objetos acumulados promovem a reflexão e servem de pesquisa, de descoberta para novas ideias, e para além de servirem de inspiração, estão à mercê do artista para que este os inclua e incorpore na obra como determinar, sendo objetos reais do seu quotidiano e da esfera da sua percepção sensível, assumindo uma linguagem comunicacional na partilha da sua vida com o público.

Estes espaços de trabalho são incomparáveis. Cada artista tem a capacidade de os moldar à sua personalidade, criando cenários estruturais e conceptuais distintos, transportando-os para uma dimensão da sua própria linguagem. Contudo, eles também exercem uma função decisiva no processo pelas suas características. A limitação da dimensão do espaço define o tamanho da obra produzida, a temperatura influencia os materiais e as etapas do processo de secagem e mecanismos de trabalho, que tanto pode alterar a execução da obra e ser parte integrante do processo, a iluminação

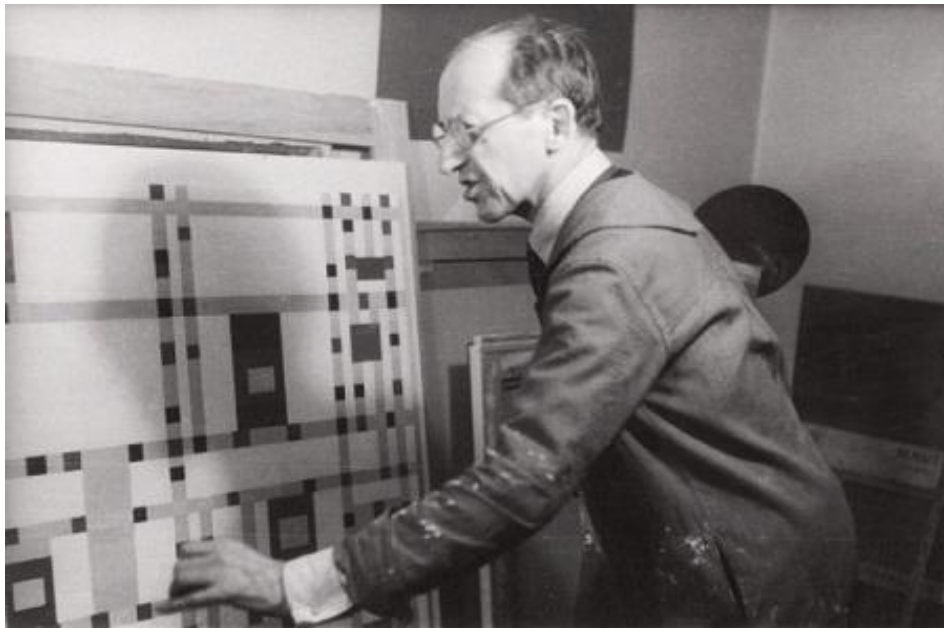
natural ou artificial projetada interfere diretamente, quando representada na obra, entre outros fatores decisivos para a execução técnica e conceptual do artista no dia-a-dia do seu trabalho.

Enquanto a obra ainda é processo, tudo é permitido. O artista tem liberdade sobre ela, como autor, pode desenhar, riscar, pintar, rasgar, intervir como assim o determinar pois está numa etapa experimental, manifesta-se segundo os seus impulsos e convicções. Não sujeito ao tempo, o artista vive o espaço do ateliê e do processo da obra até a determinar concluída e autorizar a sua exposição, podendo prolongar a sua execução em novas séries. Dada a importância da obra e do ateliê para o artista, o processo criativo agrega infinitas e mutáveis significações. Mesmo que o artista tenha que se adaptar ao local em que executa a criação, usando dos instrumentos e meios existentes para a execução artística, o ateliê assumirá o enquadramento da obra, em que a arte e a vida estão indissociáveis, como a sua extensão experimental e plena de significação e criatividade. Ora, segundo estas características e manifestações do processo criativo, Cesar apresenta o ateliê de Mondrian como o “verdadeiro enquadramento de suas obras” em que “a estrutura pictórica iria para o ambiente; o ambiente, reformando-se constantemente, obrigava-o a reformular a pintura: a pintura reformulada fornecia os fundamentos para um passo adiante em sua teoria evolucionista” (CESAR, 2002: 19).

## **2.2. O espaço do ateliê**

Esta dissertação procura investigar as diferenças entre dois espaços de criação como evidência da presença dos artistas, sendo o ateliê o espelho da criação e objeto de análise pela sociedade que o visita como palco da interação e representação do autor com a obra, mediante o processo criativo. Antes de qualquer análise comparativa, é importante refletir que a vida do ateliê é cheia de costumes quotidianos, rotinas diárias, fruto da realidade objetiva do artista e por isso a movimentação e a sua presença no espaço, atribui-lhe a dinâmica e o verdadeiro sentido da existência do ateliê. Para melhor entender esta verdade é necessário observar, através de uma breve abordagem, a presença do pintor Piet Mondrian no seu estúdio.

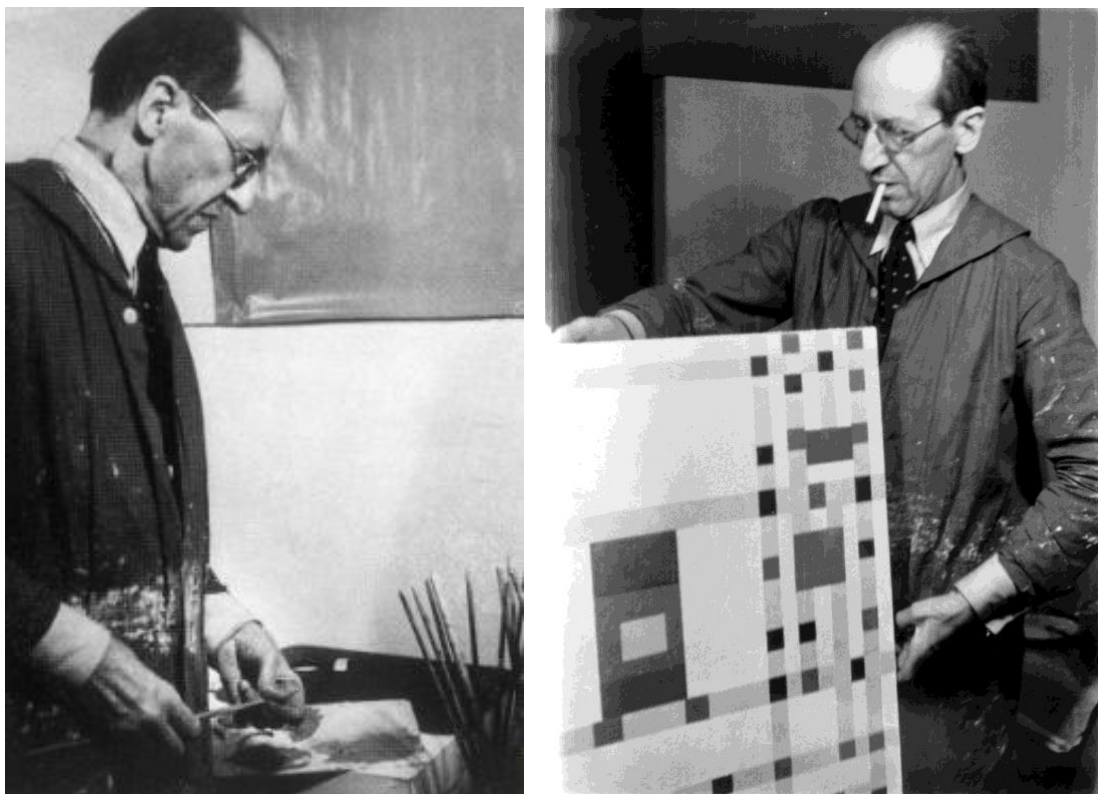




**Figura 6.** Piet Mondrian no seu ateliê em Nova Iorque, 1944.



**Figura 7.** Interior do ateliê Piet Mondrian, Nova Iorque, 1944.



**Figura 8 e 9.** Piet Mondrian no seu ateliê em Nova Iorque, 1944.

Como mostram as figuras, Mondrian movimenta-se no seu ateliê deixando uma impressão, um cheiro característico do cigarro, proveniente dos seus hábitos, marcas de tinta e da experimentação da obra que compunha o espaço, a clara evidência de uma presença constante e de um processo evolutivo, como que um puzzle, em que os quadrados na parede são testemunhos disso. Embora o ateliê seja hoje palco da vida do artista e aberto ao público, e que ainda assim apresente a esfera da produção evolutiva do processo criativo, em que a obra foi construída, esta composição não poderá relatar na íntegra o ruído, o cheiro, a luz e a intensidade diária no lugar da criação.

O ateliê é uma ferramenta necessária e fundamental como estudo do processo, e o testemunho mais fiel da vida do artista, embora apenas seja totalmente preenchido e completo na manifestação do autor no seu meio.

### **2.2.1. O ateliê – Francis Bacon**

O segundo espaço para análise é do o pintor Francis Bacon, irlandês nascido em Dublin em 1909. A abordagem do artista mostra-se totalmente em contraponto com a análise do primeiro ateliê. Bacon dava primazia ao caos. Acreditava que esse caos lhe sugeria imagens e por isso era incapaz de pintar num estúdio totalmente organizado. A tela vivia num espaço, como mostra a figura 6, totalmente preenchido com fragmentos de composições antigas.



**Figura 10.** Interior do ateliê de Bacon.



**Figura 11.** Interior do ateliê de Bacon, Paredes.



A moldura que a envolvia eram as paredes do seu ateliê, e também fruto da experimentação diária do processo do artista. Em vez de paletas para testar as cores, Bacon usava as paredes introduzindo camadas de tinta e misturando as cores que o impressionavam. Embora, com um ambiente frenético de imagens, rascunhos e esboços espalhados no chão, latas de tinta empilhadas, objetos de uso do seu cotidiano, um espaço apertado e uma atmosfera que condensa pouca iluminação, o artista, apesar da confusão instalada, consegue organizar as suas ideias artísticas e concentrar-se unicamente no processo criativo de uma nova obra (XENBAY, 2010).

O espaço transforma-se e adapta-se ao artista, identificando-o, sendo testemunha viva da sua vida e obra. Bacon é um pintor reconhecido pela brutalidade dos seus quadros, a força e angústia que estes transmitem. Conhecendo o seu local de trabalho, onde as obras ganharam forma, entende-se que a extensão dos quadros está no próprio espaço do ateliê.



**Figura 12.** Interior do ateliê de Bacon, Secretária.



**Figura 13.** Interior do ateliê de Bacon, Tela.

O contraste acentuado de um espaço organizado para outro caótico, traduz a riqueza de representações e ideias que estabelecem artistas diferentes, movimentos da arte que se separam por um estilo e identidade dos próprios agentes criativos. A sociedade, o meio em que eles se inserem e as escolhas que fazem enquanto indivíduos detentores de uma personalidade, determina a imagem e impressão sensível que deixam como marca no seu espaço de trabalho e nas obras de arte. O seu contributo para a história da arte mostra-se primordial na abrangência de figurações, representações e locais que destoam, construindo realidades paralelas - os ateliês.

### **2.3. Do ateliê para o museu**

Como estudo essencial do ateliê enquanto recurso para o entendimento da obra de um artista, a relação que este estabelece com a instituição museu é primordial para o público entender a produção artística e ser sensibilizado para o processo criativo. Procurarei ao longo deste subcapítulo realçar exemplos de relações diferentes entre ateliê e museu.

Entendendo a sua definição, como extensão da obra de arte e testemunha do processo criativo, compreende-se que existem diferentes tipos de ateliês. Quando o público tem acesso à obra de arte de um artista, dificilmente conseguirá assumir em que parâmetros ela foi construída, fisicamente, no espaço da sua concessão ou conceitualmente, pelas razões ou inspirações que o levaram a criar. Assim a distância do museu com a produção da obra, perde o vínculo do artista sobre esta, a essência e o seu trajeto.

O ateliê é sem dúvida o lugar em que a obra não se restringe aos limites da moldura nem aos parâmetros exigidos do museu, mas comunica com o espaço, como lugar em que a obra está completa, no seu contexto de criação. Contudo, embora esta seja a solução para compreender a totalidade da obra, a sua permanência no espaço em que foi criada, sem a devida exposição ao público, a obra restringe-se à contemplação do artista, não atribuindo a imortalidade que este necessita para o seu reconhecimento, impedindo que o artista tenha o poder de envolver-se na sociedade como intervenção.

Estabelecendo uma relação com uma instituição cultural para a apresentação das obras, e consecutivamente a divulgação do ateliê, será possível o estudo da documentação, arquivo e exposição do espaço do ateliê, sem que a produção artística perca por completo o seu habitat, permitindo ao público a compreensão mais fiel possível do processo criativo, privilegiando o contacto com as intenções e inspirações do artista.

Como fruto desta investigação, verifica-se que atualmente os artistas que se encontram em permanente atividade, abrem as portas dos seus ateliês para a partilha e troca de ideias com outros artistas, alunos ou simplesmente um público curioso, e que essa nova abordagem resulta na passagem do conhecimento teórico e prático entre o artista e os demais. Mas para o ganho de visibilidade, estatuto e enriquecimento cultural, as instituições como o museu são primordiais para o progresso artístico, histórico, social e cultural. Deste modo, é imperativo que a sua existência e funcionamento contribua para esse avanço e engrandecimento educativo. Assim sendo, como reavaliação das relações tradicionais existentes entre o artista e o museu, serão apresentadas duas concepções de exposição museológica da herança artística dos pintores, Brancusi e Paulo Bruscky.

A primeira abordagem apresenta o ateliê de Brancusi, artista escultor em França, na cidade de Paris.



**Figura 14.** Interior do ateliê Brancusi, Centro Georges Pompidou, 1997.



**Figura 15.** Interior do ateliê Brancusi, Centro Georges Pompidou, 1997.

No ano de 1956, cansado e já com a saúde abalada, o escultor legou todo o conteúdo de seu atelier no 15º arrondissement ao estado francês, sob a condição de que fosse conservado exatamente como se encontrava quando de sua morte – o que ocorreu no ano seguinte. (AMADO, s/d:2)

Em 1997 foi construído como anexo do Centro Nacional de Arte e Cultura de Georges Pompidou, o layout do ateliê de Brancusi. Após a sua morte, em 1957, o artista deixou como legado e herança 137 esculturas, entre outros objetos e esboços do seu acervo pessoal e profissional. Esta reconstrução histórica e retrospectiva caricaturiza o espaço da criação do artista como um objeto arqueológico de estudo minucioso e detalhista, institucionalizando-o ao universo da arte. A meticulosa deslocação do conteúdo do ateliê para o museu reflete-se no empenho logístico e rigoroso de implementar tão fielmente quanto possível a obra, os instrumentos e acessórios do artista para uma nova configuração.

Estas reconstruções e deslocações do ateliê, desde o seu lugar de origem para um espaço museológico com o intuito de dar a conhecer o ambiente da criação, confere-lhe um novo significado, sendo o seu estado primeiro descaracterizado. Um espaço limpo, em que as próprias ferramentas são exibidas como obras de arte numa parede em exposição impossibilita a captação e percepção real do espaço, como uma consciência incompatível do que seria suposto esperar num lugar carregado de sentido, intensidade artística e social. Como possível resposta a esta ausência de significação, seria possível reabilitar o verdadeiro espaço do ateliê, se a sua construção estiver danificada, e atribuir a esse mesmo espaço a abertura de portas ao público e institucionalizar-se como fonte cultural e documental da vida e obra do artista. Desta forma, a estrutura arquitetónica não iria sofrer danos significativos e o público estaria mais próximo do habitat do artista e do processo criativo.



**Figura 16.** Interior do ateliê do artista Bruscky, Pernambuco, Recife, 2016.



Como segundo exemplo de apropriação do ateliê no espaço do museu, segue-se o estúdio como mostra a figura 12 de Paulo Bruscky, artista performativo de multimídia no Brasil, na cidade do Recife. Através de um convite para expor o seu acervo e ateliê na Bienal Internacional de São Paulo em 2004, o artista e também poeta, ainda em vida, aceita partilhar o seu espaço expositivo com o público em geral. No período em que a bienal se executou, o espaço de criação de Bruscky foi integralmente transferido para São Paulo. Assim como se assemelha com Brancusi, a transferência do conteúdo do ateliê é meticulosamente tratado e adotado num novo espaço. Pelo volume de materiais de que o artista dispunha foram disponibilizadas “mais de 300 caixas para transportar os 5 mil livros do artista, uma grande quantidade de obras do próprio Bruscky e de outros artistas, além de toda sorte de objetos e até alguns móveis do ateliê-apartamento do artista” (AMADO, s/d:8)

Querendo a representação literal do ateliê e sendo este um espaço doméstico, foi necessário construir cenograficamente cada metro quadrado do espaço, entre divisões como quartos, casas de banho, cozinha, etc. Os livros e material de arquivo foi exposto na íntegra, sendo o projeto supervisionado pelo próprio artista. Acompanhar as fases do processo de reconstrução do ateliê foi essencial para o conhecimento museológico e artístico fiel do espaço do artista. Através da instalação no museu de elementos criados e selecionados pelo próprio, o artista cria um ambiente simbólico na esfera pública cultural, dando a conhecer o meio onde congrega as suas inspirações e referências possibilitando aos visitantes uma releitura do momento da criação. Muitas vezes, o facto de esta deslocação para o museu se dar após a morte do artista, dificulta a aproximação à realidade original como local de inspiração, criação e produção artística. Neste caso, abriu a possibilidade da passagem de um testemunho vivo na voz e na presença do próprio Paulo Bruscky.

Mediante esta abordagem expositiva, a relação entre ateliê e museu, com todas as implicações e dificuldades que lhe são inerentes, pode revelar-se uma importante linha de análise crítica entre o artista, o processo criativo, a obra e o público, permitindo a desmistificação da obra e do ateliê e a valorização do processo criativo.

Tentar compreender o processo artístico por intermédio do ateliê deflagra que não podemos extrair uma essência da arte isolando a obra de suas adjacências, dos limites que a definem, ou mesmo colher uma essência qualquer. A criação artística pulveriza-se em infinitas, mutáveis e dúbias

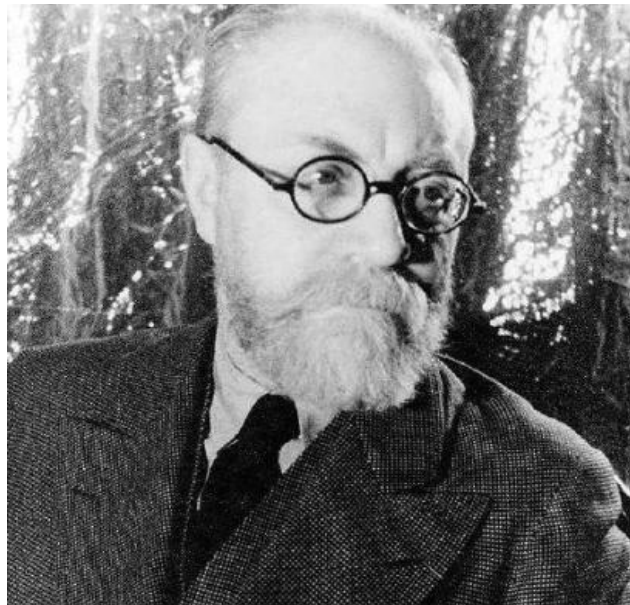
significações. Não a podemos isolar das exterioridades flutuantes, das quais o ateliê é o elo temporário, a intermitência. (CESAR, 2002:18)

### **3. Escritos de Artista**

Segundo os escritos deixados pelos artistas como reflexão do seu trabalho e da sua vida social, este subcapítulo pretende dar a conhecer o ponto de vista daqueles que na verdade vivem diariamente os assuntos aqui tratados. A abordagem recai sobre os escritos e reflexões deixados pelos artistas Henri Matisse e por Van Gogh. A escolha metodológica desta selecção, através de diferentes suportes de documentação, atenta para as observações feitas pelos artistas sobre a imposição da sociedade às suas obras, acerca dos temas a representar, o reconhecimento da sua profissão, a valorização da sua produção artística e respetiva remuneração do seu trabalho, mediante o papel social que estes dois (de formas diferentes) cumpriram na sociedade.

#### **3.1. O pintor Henri Matisse**

O que procuro acima de tudo é a expressão. (MATISSE, 1972: 33)



**Figura 17.** Retrato de Henri Matisse, 1933.



**Figura 18.** Ateliê de Henri Matisse, 1869-1954.

Matisse, pintor francês, nasceu em Cateau-Cambrésis a 31 de Dezembro de 1869 e representou o século XX distinguindo-se dos demais pelo uso de cores fortes e puras na execução do seu trabalho artístico. A expressão pela cor encaminhou-o para movimentos como o fauvismo e outros que se seguiram.

O artista defendia que a escolha das suas cores “não se baseia em nenhuma teoria científica: baseia-se na observação, no sentimento, na experiência” (MATISSE, 1972:39/40) da sua sensibilidade. Matisse relaciona o seu processo criativo com as sensações que a natureza, os objetos e tudo aquilo que o rodeia lhe transmite, esta inspiração acontece muito antes da conceção plástica começar. A dado momento quando Clara MacChesney numa entrevista para o jornal New York Times em 9 de março de 1913, lhe pergunta: “Mas qual é ao certo a sua teoria de arte?” ele responde “Pois bem, considere aquela mesa, por exemplo. Não pinto literalmente aquela mesa, mas a emoção que ela produz em mim” (MATISSE, 1972: 38). O pintor tinha consciência da necessidade de criar relações com aquilo que observa, pois a sua inspiração é alimentada pelas sensações que o provocam, incitando-o a exprimir da melhor forma essa relação de causalidade.

À medida que esta dissertação aborda a origem do impulso criativo, reconhece-se que esse ímpeto não está mais centrado na ideia de genialidade, mas no que é fruto

da experiência empírica e do pensamento racional. Deste modo, Matisse como autor reflete que apenas pinta aquilo que acredita, que viu e que daí surgia uma ligação, uma verdade, uma sensação mesmo que seja sentida somente pelo artista e o objeto (material ou imaterial). Para o autor não se pode pensar numa ideia sem a ter sentido, sem a ter experimentado, seja de uma forma física com a natureza, seja através de um pensamento fruto da imaginação, mas um pintor deve sentir o que representa e para isso precisa de relacionar-se com essa ideia, para que seja também verdade para o público que observa essas obras. Não se pretende uma cópia, pois isso certamente não acrescenta nada de novo ao universo artístico, “qual o interesse de copiar um objecto que a natureza fornece em quantidades ilimitadas e que pode sempre conceber-se mais belo? o que é importante é a relação do objecto com o artista, com a sua personalidade, e o poder que ele detém de organizar as suas sensações e as suas emoções” (MATISSE, 1972:119). Na prática, à medida que o público contacta com as obras do artista sempre lhe acrescenta algo, através de sensações opostas, de relações que estabelece e que pertencem a cada um individualmente, e só assim a obra pode alcançar a dimensão pelo que o artista passou mediante o decorrer do seu processo criativo.

O processo criativo é um período com imensas dúvidas, questionamentos, pausas e recomeços como um estágio de fermentação de uma ideia. Quando o pintor estava em Nice (França), no seu ateliê trabalhou várias vezes num quadro sem o conseguir concluir, entre deslocações para o Taiti e para a América. O que é certo é que foram as viagens que romperam com o estagnamento artístico. Nestas viagens e outras mais que fez, visitou artistas e exposições onde pôde presenciar novas técnicas, tendências, culturas e isso leva-o a organizar ou direcionar a sua pintura às novas sensações emocionais e visuais que adquire. Como tal para assegurar a renovação da mente racional e da vontade do espírito em dar por concluída uma obra, é imperativo ter que haver quebras de rotina, pois segundo o autor “quando se trabalhou durante muito tempo no mesmo meio, é útil interromper a dado momento a marcha habitual do cérebro com uma viagem que faz descansar algumas das suas partes e deixa afluir outras, comprimidas pela vontade” (MATISSE, 1972:90/91). O mesmo acontece quando os artistas têm ateliês em diferentes cidades ou países que os fazem enriquecer as suas referências visuais e por isso deixarem-se influenciar por novas sensações e ligações com o meio envolvente.

Segundo os relatos do artista do século XX, compreende-se que a obra de arte não é o produto privilegiado, em vez disso, o processo criativo ganha uma dimensão fundamental para o autor da obra. Seja através das ligações inspiracionais que se estabelece ou através da relação com o ateliê e o local onde o artista e a obra se inserem, na verdade o que importa é que a expressão seja sentida e clara nas intenções do autor.

A única coisa que se deve pedir ao pintor é que exprima claramente as suas intenções. O seu pensamento ganhará com isso. Quanto aos que, preocupados sobretudo com o lado precioso das obras, começam pela perfeição, têm em si o espírito da Escola e dos Prémios de Roma. (MATISSE, 1972:87)

Sendo a emoção, através das sensações que são sentidas pelo pintor antes ou no decorrer do processo criativo, a regra para a execução das suas obras, o artista aceita como obra acabada aquela que representa fielmente esta emoção que o artista sentiu e que o inspirou. Já em exposição no museu ou galeria, esta deve exteriorizar e dialogar com o público segundo esse sentido, pois afirma o artista que “uma obra deve conter em si própria todo o seu significado, e impô-lo ao espectador mesmo antes de ele conhecer o tema (...), pois está presente nas linhas, na composição, na cor e o título limitar-se-á a confirmar a minha impressão” (MATISSE, 1972:41).

A composição é a arte de dispor de maneira decorativa os diversos elementos de que o pintor dispõe para exprimir os seus sentimentos. (MATISSE, 1972:34)

Contudo, quando a obra é retirada do ambiente do ateliê, e é depositada num museu ou galeria, restringe-se às suas regras expositivas, aos conceitos de decoração e composição do espaço e por isso perdem a sua essência primária no ato da construção. Em vez de tintas, objetos ou a atmosfera sentida no processo, dá-se lugar agora a uma organização fria, dita moderna, em salas separadas para o efeito. As telas de Matisse, na exposição das Artes Decorativas no Pavilhão Bernheim foram “prisoneiras de molduras cinzentas que produziam um efeito aflitivo” (MATISSE, 1972:77). Este relato revela que não há um cuidado aparente para respeitar a obra mediante a técnica apresentada, pois Matisse interfere dizendo que no mínimo “só o ouro fica bem nas molduras (...) uma tela que é pintada a óleo deve levar um rebordo dourado” (MATISSE, 1972:77).

Embora que o público interaja com a tela, extraíndo até as suas próprias sensações, nunca é bem capaz de entender as ideias do artista, “nunca, quanto a ele, o

artista é inteiramente compreendido pela maioria” (MATISSE, 1972:48). O importante seria o público ter um termo de comparação entre o que o artista diz e refletiu sobre o processo criativo, o que o inspirou, a execução da obra com aquilo que é o resultado final.

A respeito da sua situação profissional, nunca foi um pintor integrado, ou seja, em nenhum momento quis abdicar da sua liberdade de expressão, pelo enriquecimento com as suas obras.

Apresenta-se como um pintor humilde, que afirma que o trabalho e a dedicação a este devem ser diários e consecutivos para alcançar o final desejado, a expressão fiel na obra de arte.

Há mais de cinquenta anos que não paro de trabalhar. Das nove ao meio-dia, primeira sessão. Almoço, faço uma pequena sesta e recomeço a pintar das duas da tarde até à meia noite. Não me acreditam. Aos domingos, sou obrigado a contar toda a espécie de mentiras aos modelos. Prometo-lhes que é a última vez que lhes peço para virem posar a esse dia. (MATISSE, 1972:68)

Esses hábitos faziam-no acreditar que era necessário despende de toda a vida à arte, para dela poder ser um filho que honra o seu compromisso e que tem algo fiel e bem construído para apresentar, muito embora o reconhecimento monetário não correspondesse a esse esforço.

A pintura nunca foi encarada como um emprego que sustentasse uma pessoa ou família. Os artistas viam-se obrigados a ter outra profissão, pois a venda das obras não dava para ser o seu ganha pão. A fome era a constante ameaça. A única maneira de fazer frente a esta dura realidade era decidir agradar ao público e a quem compunha o campo artístico da época, de modo a entrar para o circuito dos profissionais integrados e permanecer no mercado com grandes vendas, mesmo que as suas obras não contribuíssem em nada para o crescimento do que é a arte, pois afirma-o Matisse que “gosta-se menos dos quadros quando valem alguma coisa do que quando não valem nada; então, são como filhos infelizes” (MATISSE, 1972:77).

Incomodado com as suas telas quando alcançam preços elevados, Matisse alegra-se quando se afasta do mercado competitivo e do amor ao dinheiro, para satisfazer e respeitar o culto da sua arte. Atendendo para esse mercado teria que limitar as suas pesquisas e interesses de modo a ser aceite na comunidade e apenas representar o que para eles fazia sentido. Assim, desprovido de qualquer imposição, dedica-se

apenas às suas intenções e vontades de criar. O processo criativo é então entregue apenas ao artista, sem interferências.

«Trabalhei», disse-me, «para enriquecer o meu cérebro satisfazendo as diferentes curiosidades do meu espírito, esforçando-me por conhecer os diferentes pensamentos dos mestres antigos e modernos da plástica. (MATISSE, 1972: 44)

Em 1887, Matisse ingressou na Escola de Direito como aluno e após o curso trabalhou como ajudante de advogado em Saint-Quentin. Cedo se apercebeu que procurava antes para formação a área artística, nomeadamente pintura, e por isso em 1892 entra para a Escola de Belas-Artes em Paris aconselhado por um amigo e por ouvir falar da notoriedade das aulas do pintor Bouguereau. Desta forma, ingressa no seu ateliê, mas desconte com o método utilizado, abandonou este e outro do professor Gabriel Ferrier até encontrar um que realmente gostasse e sentisse livre para criar o que entendesse. Este novo ateliê era o de Gustave Moreau.

O método de Bouguereau baseava-se em vinte lições em reproduzir fielmente os contornos dos moldes de gesso do corpo humano, através de um porte académico, segundo as regras estabelecidas do que era a perspetiva. O artista ainda se debruçava sobre o cavalete para poder representar mas logo perdera a vontade pelo professor acusá-lo de não saber desenhar. Após tamanha indignação, ingressou noutra ateliê mas agora de modelo vivo. Sendo Matisse um artista que apenas representa aquilo que lhe causa alguma sensação, engraçou com as mãos de uma modelo numa das aulas do Ferrier, e começou a tela apenas com a pintura dessa parte do corpo. Segundo as regras e os princípios da representação, o mais correto era começar com o rosto. Matisse logo se cansou das imposições que lhe eram feitas e deixou as aulas de modelo vivo.

O artista, incompreendido, encontrou no Museu de Lille uma obra de arte que o identificou, as Novas e As velas de Goya.

Perdido neste meio incoerente, desencorajado desde o primeiro dia em que entrei para a Academia Julian pela «perfeição» das figuras pintadas que aí fabricavam de segunda a sábado e de tal maneira insignificantes que essa «perfeição» vazia me fazia vertigens, arrastei-me até à Escola de Belas-Artes, até aquele pátio envidraçado, povoado de moldes copiados do antigo, onde Gustave Moreau e os dois outros professores, Bonnat e Gérôme, corrigiam os candidatos à entrada dos ateliers. Aí encontrei, junto de Gustave Moreau, um encorajamento inteligente. (MATISSE, 1972:70)

No ateliê de Moreau, Matisse sentia-se encorajado, embora voltasse para a escola que tanto queria abandonar, encontrou em Moreau um mestre entusiasmante.

Matisse tinha por hábito frequentar museus, e um deles era o Louvre. O método de ensino de Moreau indicava aos alunos caminhos fora da sala de aula. Pedia-lhes para observar, sentir, disciplinar o traçado na observação dos transeuntes na rua, que entrassem nos cafés, nos museus, mas que acima de tudo observassem. O professor não limitava as tentativas dos alunos, era a experimentar e apostar em ideias novas que chegariam a encontrar a sua própria identidade.

Matisse copiou obras de vários artistas, entre eles Poussin, Rafael, Chardin, David de Heem, Philippe de Champaigne, entre outros, mas não se sentia preso pela cópia. A cópia em si não era o problema, pois este acreditava que aprender com os outros as bases do desenho, da perspectiva e deixar-se influenciar era importante, já que afirmava que devia a sua “arte a todos os pintores. Quando era jovem, trabalhava no Louvre, copiava os mestres antigos, aprendendo o seu pensamento, a sua técnica. Na arte moderna, é indubitavelmente a Cézanne que mais devo” (MATISSE, 1972:74). Através desse conhecimento os artistas deveriam traçar o seu próprio caminho.

O professor Moreau levava os alunos a ver e entender a intenção das obras, o processo criativo por detrás do quadro dos mestres no museu. Esta prática não era costume na Escola de Belas-Artes, antes os alunos e o corpo docente direcionavam-se para arte oficial exposta no Salão e era quase uma contestação e provocação Moreau levar os alunos ao museu. O que é certo é que talvez, se não fossem estas contradições ao ensino tão fechado e reprimido dos cânones tradicionais, muitos alunos teriam abandonado a escola, ficando no anonimato.

Matisse questionava-se sobre os métodos empregues na pintura pelos artistas da antiguidade e sobre a forma como os seus professores e colegas os seguiam. Se a pedagogia tradicional ensinada na Escola de Belas-Artes segundo as regras estabelecidas fosse perfeita, os artistas que completariam essa formação eram os melhores. Na realidade para ele, esses métodos não podiam representar fielmente a sociedade que ele frequentava, aquilo que lhe causava sensações, pois todos os artistas têm a marca da sua época, por isso procurou uma abordagem individual representando aquilo que lhe fazia mais sentido, após dez anos com aulas nos ateliês de manhã e as cópias no Louvre à tarde.



De facto, o que eu via no Louvre não actuava em mim de maneira directa. Sentia-me como se estivesse numa biblioteca que contém as obras do passado, e eu queria criar qualquer coisa a partir da minha própria experiência. Por isso comecei a trabalhar sozinho. (MATISSE, 1972:117)

Matisse nunca foi contra a aprendizagem tradicional, até porque defende que se esforçou para conhecer as referências dos mestres antigos, tanto a análise da técnica como da forma como conhecimento enriquecedor. Em suma, a tradição deveria ser apresentada, segundo ele, aos alunos pelo conhecimento abrangente e essencial da prática artística e da teoria de arte, contudo é inapropriado a imposição desses métodos em épocas com características e necessidades diferentes.

Seria errado pensar que se produziu uma ruptura na continuidade do desenvolvimento artístico desde o início da pintura até aos pintores actuais. Se abandonasse a tradição, o artista conheceria apenas um êxito efêmero e o seu nome depressa seria esquecido. (MATISSE, 1972:119)

Mesmo tendo abandonado a Escola de Belas-Artes, Matisse defende a formação dos alunos. Devido ao reconhecimento que dava aos jovens artistas no percurso que tinham que fazer para se libertarem dos cânones e construírem o seu próprio caminho e à necessidade de criar uma disciplina que estudasse a “arte do equilíbrio, de pureza e de harmonia” (MATISSE, 1972:10) no quadro, fruto das suas próprias experiências plásticas e artísticas, Matisse abre em 1908 uma academia de arte num convento na Rua de Sèvres e mais tarde perto do Sacré-Coeur (Paris). Teve uma enorme adesão já que todos reconheciam em Matisse um mestre revolucionário.

Nestas aulas, Matisse ensinava aos alunos o método que funcionava para si, o que resultava da sua experiência empírica. Ensinou a ver, observar atentamente, como o tinha feito no tempo que trabalhava na representação e cópia das obras no museu, estimulou acima de tudo a que os alunos representassem as suas emoções e não as de outro. Segundo Matisse, “esforçava-me por corrigir cada um deles tendo em conta o espírito com que tinham concebido as suas pesquisas” (MATISSE, 1972:75). Embora tivesse sido visto como o mestre revolucionário, fazia das aulas uma tentativa de os alunos aprenderem alguns conceitos dos artistas tradicionais, fato que entristeceu a turma, mas tinha o intuito de conhecendo a base artística, pudessem trilhar a sua própria identidade.

Após esta tentativa na abertura da academia, Matisse acaba por fechá-la já que o incomoda ter alunos que o veneravam e por isso queriam seguir os seus passos copiando as suas obras na íntegra, sem assumirem um cunho pessoal. Quando se

apercebeu que os alunos queriam desesperadamente pintar “à Matisse” (MATISSE, 1972:75), deixou a profissão de professor e dedicou-se aquilo que mais lhe satisfazia - a pintura.

Como outros pintores do século XX, Matisse necessitou de documentar e justificar a sua atividade e ideias através dos escritos de artista, com a sua edição em - *As Notas de Um Pintor* (1908).

### 3.2. O pintor Vicent Van Gogh

Pareceu-me ver na tua carta tanta angústia fraternal, que achei de meu dever quebrar o silêncio. (VAN GOGH, 2009:13)



**Figura 19.** Retrato de Vincent Van Gogh.



**Figura 20.** Ateliê de Vincent Van Gogh, *Quarto do mangle*.

Van Gogh, pintor holandês, nasceu em Groot-Zundert a 30 de Março de 1853. Através da sua pintura pós-impressionista tem mais de 800 obras que em vida não foram vendidas nem valorizadas. Os escritos deixados por este diferem-se em muito aos de Matisse. Van Gogh escreveu várias cartas ao seu irmão Théo e essa correspondência acabou por ser editada e documentada no campo artístico. Na verdade o artista nunca foi reconhecido pela sociedade e instituições artísticas, sendo até visto como um artista marginalizado, quando por sorte lhe era atribuído esse estatuto, já que como autodidata nunca frequentou nenhuma formação académica. O único meio que teve para trocar ideias e aprender com outros artistas, era na visita aos museus e galerias, pela observação dos quadros. Van Gogh sentiu as represálias de uma sociedade que não admite o que não compreende, o que é fora da norma e por isso o artista, apenas conseguiu vender um dos seus quadros, vivendo à conta do dinheiro que o seu irmão lhe dava.

Acabando por ser sustentado por caridade, mudou várias vezes de residência procurando por preços mais satisfatórios, de cidade e de ateliê.

O artista é na verdade o exemplo de como o meio artístico pode ser tão fechado e sobreviver nestas situações é possível apenas com ajuda exterior. Em imensas cartas

como a correspondência de 3 e 17 de junho de 1890, Théo enviava francos como sobrevivência do artista, assim como lhe comprava o material e as cores para a prática da sua arte.

Há já muitos dias que desejava escrever-te com o espírito repousado, mas estive ocupado e consumido pelo trabalho. Felizmente esta manhã chegou a tua carta, a qual te agradeço assim como a nota de 50 francos que ela continha. (VAN GOGH, 2009:41)

Entre internamentos e hospícios, Van Gogh no final da sua vida (curta devido à morte a 29 de julho de 1890, com apenas 37 anos), começa e termina bastantes obras entre as quais o prestigiado quadro Noite Estrelada e a série de quadros com girassóis. É certo que na altura essas obras eram repudiadas pela sociedade e por isso não eram vendidas, o reconhecimento após a sua morte trouxe a alegria que já não podia ser sentida pelo artista, que aquando da sua vida permaneceu na sombra, incompreendido e destituído do estatuto que tanto lutara para alcançar.

Meu caro irmão, o melhor ainda será brincar com as nossas misérianhas e também, um pouco, com as grandes misérias da vida humana. (...) Nós, os artistas, não somos, na sociedade actual, mais do que bilhas rachadas. (VAN GOGH, 2009:17)

## CONCLUSÃO

---

Como última reflexão geral do que foi dito, procurarei incitar algumas considerações finais que, de algum modo, possam incentivar o desenvolvimento de possíveis investigações futuras sobre o tema, ou sobre capítulos do mesmo. Esta dissertação não pretende fechar em si a análise ao tema *Tornar-se Artista: como se desenvolve o processo criativo*, mas por outro lado, iniciar ou continuar a reflexão acerca do que é o processo criativo, como este se desenvolve e qual a sua importância no contexto artístico e social na pintura e nos seus agentes. Todo este trabalho pretende, segundo um olhar sociológico, refletir sobre a dicotomia que se percebe entre a obra de arte e o processo criativo, e para isso foi necessário recorrer à própria origem desses vocábulos, de modo a fundamentar e apontar uma possível evolução, segundo alterações de atribuição de valor, mudança de paradigmas e novos posicionamentos dos elementos do *campo artístico* face ao artista e ao seu trabalho.

O que pretendo demonstrar, através das reflexões acerca do processo criativo, é que este não deve ser apenas um meio para atingir exclusivamente um fim, acabado e irrevogável que é para a sociedade a obra de arte, mas um meio, se não ele próprio o objeto e objetivo do artista, que possa ser o discurso mais fiel e puro do resultado que se concretiza como obra de arte, e possa também, através do percurso do artista, revelar as experiências, incertezas e decisões, que o levam a construir e ao mesmo tempo desconstruir ideias, podendo estas serem ou não reproduzidas.

A procura por definições sociológicas acerca do que é o processo criativo e como este se desenvolve, proporcionou a leitura de textos que remetiam esta investigação à origem da arte e do artista, nomeadamente o final da Idade Média pela transição do estatuto de artífice para artista, após o Renascimento, refletindo sobre os processos e etapas do exercício prático da pintura, como também o papel social que este adquire no meio artístico. Desde modo, foi importante o mapeamento enciclopédico para os vocábulos ‘arte’, ‘artista’ e ‘processo criativo’, analisando a sua evolução e posicionamento ao longo dos séculos.

Na medida que fui refletindo sobre os diferentes capítulos desta dissertação, levantei algumas questões que de certa forma foram pertinentes para a construção deste texto, entre elas: Será que o artista sempre reconheceu o seu trabalho e o seu

estatuto como uma atividade intelectual? Será que a sociedade lhe atribui esses valores desde o seu aparecimento? ou Será que o seu trabalho só ganha notoriedade quando este respeita os pressupostos e as regras de arte implementadas e aprovadas na sua época?

A procura por respostas a estas questões levaram-me a refletir sobre o momento em que o artista se assumia como tal ou era reconhecido por tal estatuto, e por isso, levou-me a considerar o papel da academia ou das escolas de arte e a sua influência nesse reconhecimento.

Neste sentido, durante a construção deste texto, percebi que o meio onde o artista se insere, ou seja, as relações que cria e estabelece com a comunidade artística, sejam instituições de arte, entidades que encomendam obras, bem como o contacto com profissionais ou docentes da área com determinada influência, são preponderantes na aceitação do artista na sociedade, tanto na comunidade como no público em geral. Existe, neste caso nas artes plásticas ou visuais, onde se insere a pintura, uma série de requisitos e regras próprias da arte, que segundo as épocas que estas são implementadas, tornam a pintura restritiva, limitando-a e obrigando o artista a seguir normas, influenciando (pela limitação das possibilidades) o seu processo criativo.

A ótica do ensino das academias e escolas de arte, pelo menos até à data de criação da Escola de Bauhaus (1919), tinha o objetivo de criar um método de ensino aplicado para a correta representação do desenho e da pintura, estabelecendo padrões ‘narcisistas’, os chamados cânones tradicionais da academia, que determinavam as regras estabelecidas no meio artístico da época. Mais uma vez posso concluir que o percurso e a afirmação do artista no meio social, depende mais da aprovação das instituições e entidades às suas obras, já que têm o poder de filtrar o que é correto e o que cumpre as normas, do que a própria vontade do artista. A Bauhaus, sendo a escola que possibilitou a experimentação de ideias, técnicas e pensamentos que até então eram proibidos, e de onde surgiram os movimentos da vanguarda modernista do séc. XX que quebraram com os paradigmas da arte até então, incentivava ao aluno a ser o porta-voz do seu processo criativo, dando-lhe uma amplitude de possibilidades plásticas sem passar obrigatoriamente por esse filtro tradicional e obsoleto.

Eu gostava da Bauhaus porque havia uma liberdade incrível, podia fazer o que quisesse na Bauhaus, qualquer coisa que quisesse. (MARTINS, 2012b)

Neste seguimento, foi também a partir da Bauhaus que a figura do artista e do processo criativo se alterou, começando este a escrever sobre as etapas que constituem os seus métodos de trabalho, criando escritos sobre o próprio processo criativo que até então era encoberto e pouco fundamentado, favorecendo até ao séc. XX a obra como único produto visível e disponível para com o público. A partir da prática da escrita (e teorização do processo criativo) por parte dos artistas, incluindo, muito especificamente, o aparecimento inédito de textos e publicações expressamente dedicados ao ensino e ao tratamento de questões pedagógicas do ensino das artes plásticas, o conhecimento do processo criativo ganhou a notoriedade necessária para confrontar o público, que até então só tinha a obra de arte como produto finalizado, em como o objeto do artista é mais do que um produto acabado, funciona como princípio reflexivo, lógico e metódico, que são as próprias etapas do processo criativo.

Constatei através dos escritos de artistas aqui abordados, tanto de Matisse como de Van Gogh, que mais uma vez a sociedade, ou melhor, o conceito de *esfera* (VIANA, 2013) ou de *campo artístico* (BOURDIEU, 1996), que engloba instituições e entidades públicas e privadas nesta área das artes plásticas ou visuais, em que se insere a pintura, que as normas estabelecidas são implementadas por essas entidades que, segundo as suas opiniões, valorizam ou desvalorizam o trabalho destes artistas, fazendo-os sentir revolta e desprezo pela própria prática artística, de acordo com as condições que lhes são aplicadas. Facto que vai para além de uma questão de gosto ou de apreciação estética, mas que determina a subsistência dos artistas e a sobrevivência da prática da sua arte.

Para além destas observações, este projeto relaciona também com o processo criativo, o próprio estúdio ou ateliê do artista, como um espaço de experimentação, de hábitos quotidianos e de vestígios da construção das obras de arte e dos utensílios utilizados pelo artista. Neste sentido, e através deste estudo, fui percebendo que o espaço tem vindo a adaptar-se, não só na própria aparência visual de cada época, em termos do design, arquitetura, etc, como às necessidades do próprio artista, como referi na pesquisa ao ateliê de Francis Bacon, que utilizava as paredes do espaço como paleta de cores. O ateliê é então um espaço que influencia e deixa-se influenciar, pois como local de trabalho do artista acumula vestígios e objetos que podem suscitar novas ideias, e que por outro lado, está em constante transformação pela presença

física do artista, segundo os seus hábitos e costumes diários. Na verdade, visitar um destes espaços durante a atividade artística de um pintor, é dar de caras com o seu processo criativo, no seu estado mais desprotegido, aberto a mudanças e contínua adaptação.

Neste sentido gostaria de rematar o meu discurso propondo que, devido à importância de abordar o processo criativo como parte fundamental do percurso do artista e como parte integrante da obra de arte, se não a própria obra de arte (deixo isso como uma questão para novas pesquisas e investigações), o estudo ao processo criativo deve manter-se como parte integrante no ensino pedagógico artístico, na tentativa de artistas que já exercem a sua profissão ou estudantes de arte, valorizarem mais o seu percurso, nas contradições, incertezas e tomadas de decisão que lhes é característico, em prol da criação de um discurso crítico e reflexivo, ao invés da preocupação e imposição em construir e finalizar um produto absoluto e inquestionável. Deste modo, esta dissertação apresenta-se maleável, sujeita a outras possíveis abordagens, uma vez que é um tema ainda muito questionável e acredito que sofrerá novas indagações.



## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

---

### 1. Geral

#### 1.1. Monografias

- BARBOSA, Ana Mae (1998). *Tópicos Utópicos*. (2ªed.). Belo Horizonte: Editora C/Arte.
- BLANC, Jan & JAILLET, Florence (2011). Dans l'atelier des artistes - Les coulisses de la création de Léonard de Vinci à Jeff Koons. Éditions: Beaux Arts
- BORDIN, Tamara (2014). O saber e o poder: a contribuição de Michel Foucault. *Saberes*, 1(10): 225-235. [Em Linha] [Consult. 20-08-2018]. <https://periodicos.ufrn.br/saberes/article/view/5088/4925>
- BOURDIEU, Pierre (1996 [1992]). *As regras da Arte*. M. Machado (trad.). São Paulo: Companhia das Letras.
- BOURDIEU, Pierre & DARBEL, Alain (2003). *O amor pela arte: os museus de arte na Europa e seu público*. G.J.F. Teixeira (trad.). São Paulo: Zouk.
- BOURDIEU, P. & WACQUANT, J.D. (2005 [1992]). *Um convite à sociologia reflexiva*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará.
- BRONOWSKI, Jacob (1983). *Arte e Conhecimento - ver, imaginar, criar*. In A. Cardoso (trad.). Lisboa: Edições 70.
- BRYSON, N.; HOLLY, M. & MOXEY, K. (Eds.). (1994). *Visual Culture - Images and Interpretations*. Middletown: Wesleyan University Press.
- DAMISCH, Hubert (1984). Artista. In R. Romano (dir.); F. Gil (ed. lit.); B. Leitão (trad.), *Enciclopédia Einaudi*, Vol.3: Artes-Tonal/Atonal (pp.66-90). Lisboa: Imprensa Nacional e Casa da Moeda.
- DAMISCH, Hubert (1984). Produção Artística. In R. Romano (dir.); F. Gil (ed. lit.); B. Leitão (trad.), *Enciclopédia Einaudi*, Vol.3: Artes-Tonal/Atonal (pp.114-158). Lisboa: Imprensa Nacional e Casa da Moeda.
- DIAS, Rodrigo de Castro (2013). *A exemplaridade enquanto problema sociológico*. [comunicação apresentada ao XVI Congresso Brasileiro de Sociologia, 10-13 Setembro 2013, UFBA: Salvador, pp. 1-9]. [Em Linha] [Consult. 20-08-2018]. [http://actacientifica.servicioit.cl/biblioteca/gt/GT31/GT31\\_DeCastroDias.pdf](http://actacientifica.servicioit.cl/biblioteca/gt/GT31/GT31_DeCastroDias.pdf)

- ECO, Umberto (1981). *A Definição da Arte*. J. M. Ferreira (trad.). Lisboa: Edições 70.
- EFLAND, Arthur (1990). *A History of Art Education: Intellectual and Social Currents in Teaching the Visual Arts*. New York: Teachers College Press.
- ELIAS, Norbert (1991). *Mozart: Sociologia de um génio*. S. G. de Paula (trad.). Rio de Janeiro: Zahar. [Em Linha] [Consult. 20-08-2018]. <https://cbd0282.files.wordpress.com/2013/02/elias-n-mozart-sociologia-de-um-gc3aanio.pdf>
- FERREIRA, C. V.; MIGUEL, P. A. C.; GOUVINHAS, R. P. & NAVEIRO, R. M. (2011). *Projeto do Produto*. (pp.157-169). Rio de Janeiro: Elsevier Editora.
- FERREIRA, Ana., & NOLASCO, Ana. (Eds.). (2014). *Creative processes in art: Proceedings of the International Colloquium (12-13 Setembro 2013)*. Lisboa: CIEBA/ FBAUL.
- FLYNT, Henry (1963). Concept Art. In La Monte Young & Jackson Mac Low (Eds.), *An Anthology of Chance Operations*. New York: [self-published]. [Em Linha] [Consult. 01-10-2018]. <http://georgemaciunas.com/exhibitions/mr-fluxusan-anthology-of-essays-films-documents-architecture-and-ephemeral-objects/an-anthology/concept-art-by-henry-flynt/>
- FOUCAULT, M. (2013 [1969]). *A Arqueologia do saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária.
- FOUCAULT, M. (2015 [1969]). O que é um autor? A. Cascais e E. Cordeiro (trad.). Lisboa: Nova Vega.
- GAZTAMBIDE-FERNÁNDEZ, Rubén (2008). The Artist in Society: Understandings, Expectations, and Curriculum Implications. *Curriculum Inquiry*, 38(3): 233-265.
- GRENFELL, Michael (Ed.). (2018). *Pierre Bourdieu: Conceitos fundamentais*. Petrópolis: Editora Vozes.
- GOUVEIA, Teresa (2010). Álvaro Lapa. In A. Soares (ed.), *Professores*(pp. 115-121). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- HARRISON, C. & WOOD, P. (Eds.). (1999). *Art in Teory 1900-1990 - An Anthology of Changing Ideas*. Malden: Blackwell Publishers Inc.
- HAUSER, Arnold (1984). *A Arte e a Sociedade*. M. M. Morgado (trad.). Lisboa: Editorial Presença.
- HEINICH, Nathalie (2005a). *L'Élite artiste: Excellence et singularité en régime démocratique*. Paris: Gallimard.

- HEINICH, Nathalie (2005b). As reconfigurações do estatuto de artista na época moderna e contemporânea. *Porto Arte: Revista de Artes Visuais*, 13 (22): 137-147. [Em Linha] [Consult. 20-08-2018]. <http://seer.ufrgs.br/PortoArte/article/view/27910/16517>
- HEINICH, Nathalie (2014). Práticas da arte contemporânea: Uma abordagem pragmática a um novo paradigma artístico. Markus Hediger (trad.). *Sociologia & Antropologia*, 4 (2): 373–390. [Em Linha] [Consult. 20-08-2018]. <http://www.scielo.br/pdf/sant/v4n2/2238-3875-sant-04-02-0373.pdf>
- HUYGHE, René (1986). *Sentido e Destino da Arte*, Vol.2. J. Gama (trad.). Lisboa: Edições 70.
- KLEE, Paul (1953 [1925]). *Pedagogical Sketchbook*. In S. Moholy-Nagy (trad.). Nova Iorque: Frederick A. Praeger.
- KLEE, Paul (1925). *Pädagogisches Skizzenbuch*. Erfurt: Ohlenroth'sche Buchdruckerei.
- KLEE, Paul (1971). *Teoria del Arte Moderno*. In H. Acevedo (trad.). Buenos Aires: Ediciones Caldén.
- MALABOU, Catherine (2008). *What Should We Do With Our Brain?* Trans. Sebastian Rand (trad.). New York: Fordham UP
- MALRAUX, André (2013). *O Museu Imaginário*. Lisboa: Edições 70.
- MATISSE, Henri (1972). *Escritos e reflexões sobre arte*. In M. T. Tendeiro (trad.). Lisboa: Editora Ulisseia
- NEWMAN, Michael & BIRD, Jon (Eds.). (1999). *Rewriting Conceptual art*. London: Reaktion Book. [Em Linha] [Consult. 01-10-2018]. Disponível em [https://monoskop.org/images/9/91/Newman\\_Michael\\_Bird\\_Jon\\_eds\\_Rewriting\\_Conceptual\\_Art\\_1999.pdf](https://monoskop.org/images/9/91/Newman_Michael_Bird_Jon_eds_Rewriting_Conceptual_Art_1999.pdf)
- OSTROWER, Fayga (2001). *Criatividade e Processos de Criação*. (15ª ed.). Petrópolis: Editora Vozes.
- REZENDE, Renato & BUENO, Guilherme (2013). *Conversas com Curadores e Críticos de Arte*. In F. Gentil & R. Rezende (coord. ed.). Rio de Janeiro: Editora Circuito
- ROTHKO, Mark (2007). *A Realidade do Artista*. F. M. Barros (trad.). Lisboa: Edições Cotovia.
- SALLES, Cecilia A. (2007). *Gesto Inacabado – Processo de Criação Artística*. (3ª ed.). In J. Pereira (cor. ed.). São Paulo: Annablume Editora.
- SENNETT, Richard (2009). *O Artífice*. C. Marques (trad.). Rio de Janeiro: Editora Record.

- SMITH, P. & WILDE C. (Eds). (2002). Interdisciplinarity and Visual Culture. In C. Klonk (ed.), *A Companion to Art Theory* (pp.467-476). Hoboken: Blackwell Publishers.
- SPROCCATI, Sandra (2014). *Guia de História da Arte - os artistas, as obras, os movimentos a partir do século XIV*. (7ª ed.). In M. Figueiredo (trad.). Lisboa: Editorial Presença.
- THORNTON, Sarah (2015). *O que é um artista?* In A. Souza (trad.). Rio de Janeiro: Zahar.
- VAN GOGH, Vicent (2009 [1990]). *Últimas cartas ao meu irmão Théo*. Lisboa: Padrões Culturais Editora
- VASARI, Giorgio (1998). *The Lives of the Artists*. In J. Bondanella & P. Bondanella (trad.). Nova Iorque: Oxford University Press.
- VELHO, Gilberto (1977). Mundos Artísticos e Tipos Sociais. In H. Becker (ed.), *Arte e Sociedade – ensaios de sociologia da arte* (pp.9-26). Rio de Janeiro: Zahar Editores.

## 1.2. Enciclopédias

- COLAÇO, Jorge & VICENTE, George (1998). *Enciclopédia Verbo - Luso-Brasileira de Cultura*. (21ª ed.). Vol.3. In J. Chorão (dir. lit.). Lisboa: Editorial Verbo.
- COLAÇO, Jorge & VICENTE, George (1999). *Enciclopédia Verbo - Luso-Brasileira de Cultura*. (21ª ed.). Vol.8. In J. Chorão (dir. lit.). Lisboa: Editorial Verbo.
- COLAÇO, Jorge & VICENTE, George (2002). *Enciclopédia Verbo - Luso-Brasileira de Cultura*. (21ª ed.). Vol.22,23. In J. Chorão (dir. lit.). Lisboa: Editorial Verbo.
- CORREIA, Mário Dias (1996). Nova Enciclopédia Portuguesa. Vol.2,3,7,21. In E. Lima (dir. lit.). Alfragide: Ediclube.
- CORREIA, A. M.; SÉRGIO, A.; PEREIRA, A. A. G.; GODINHO, A. M.; ZÚQUETE, A. E. M. & FONSECA, J. S. (1978a). *Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira*. Vol.8,38. Lisboa: Editorial Enciclopédia.
- CORREIA, A. M.; SÉRGIO, A.; PEREIRA, A. A. G.; GODINHO, A. M.; ZÚQUETE, A. E. M.; FERREIRA, M. O.; JÚNIOR, F. J. C. & FONSECA, J. S. (1978b). *Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira*. Vol.23. Lisboa: Editorial Enciclopédia.
- DIDEROT, Denis & ALEMBERT, Jean Le Rond (1751). *Encyclopédie - Dictionnaire Raisonné des Sciences des Arts et des Métiers*. Vol.1. Paris.

- GUEDES, João Fernando (2004). *A Enciclopédia*. Vol.2,6,16. In F. Guedes (dir.). Lisboa: Editorial Verbo
- OLIVEIRA, Leonel Moreira (1986). *Moderna Enciclopédia Universal*. Vol.2,15. In M. Oliveira (dir. lit.). Lisboa: Círculo de Leitores.
- OLIVEIRA, Leonel (2007). *Enciclopédia Larousse*. Vol.2,6,15. Lisboa: Temas e Debates.
- READ, Herbert & STANGOS, Nikos (1989). *Dicionário da Arte e dos Artistas*. In T. Pérez (trad.). Lisboa: Edições 70.
- SOARES, Maria F. M. & FERREIRA, Vitor W. (1999). *Grande Dicionário Enciclopédico*. Vol.2,5,12. Alfragide: Clube Internacional do Livro.

### 1.3. Artigos em publicações periódicas

- ALMEIDA, Carla (2006). Fayga Ostrower, uma vida aberta à sensibilidade e ao intelecto. *Revista História, Ciências, Saúde - Manguinhos*. 13, 2006: 269-289. [Em Linha] [Consult. 04-05-2018]. Disponível em URL: <http://www.redalyc.org/pdf/3861/386137997017.pdf>
- AMADO, Guy (s/d). O Atelier Musealizado: Três casos de estudo [Brancusi, Schwitters, Bruscky]. *Seminário de Investigação Internacional - Processos de Musealização* - Faculdade de Letras do Porto. Pp. 468-483. [Em Linha] [Consult. 04-05-2018]. Disponível em URL: <http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/13510.pdf>
- ARANDA, J.; WOOD, B. K. & VIDOKLE, A. (2009). What is Contemporary Art? Issue One. *Jornal e-flux*. (11), 2009: 1-2. [Em Linha] [Consult. 04-05-2018]. Disponível em URL: <https://www.e-flux.com/journal/11/61342/what-is-contemporary-art-issue-one/>
- AZEVEDO, Teresa (2014). Entre a criação e a exposição: o museu como ateliê do artista - breve introdução ao tema. *MIDAS-Museus e estudos interdisciplinares*. (3), 2014: 1-11. [Em Linha] [Consult. 04-05-2018]. Disponível em URL: <https://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&ved=2ahUKEwiS4MX-rcrdAhVJQBoKHUfACHAQFjAAegQIABAC&url=https%3A%2F%2Fjournals.openedition.org%2Fmidas%2Fpdf%2F589&usg=AOvVaw2RpjQfB3XRAh4WHcDih6NX>
- BASBAUM, Ricardo (2016). O Artista como Pesquisador. *IEA – Instituto de Estudos Avançados da Universidade de São Paulo*. [Em Linha] [Consult. 06-05-2018]. Disponível em URL:

[https://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&ved=2ahUKEwjgJMSEoMrdAhXOxYUKHWo0DTkQFjAAegQIABAC&url=http%3A%2F%2Fwww.iea.usp.br%2Fpublicacoes%2Fo-artista-pesquisador%2Fat\\_download%2Ffile&usg=AOvVaw1ZDCiJ6IHwuMVIwNNT59X5](https://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&ved=2ahUKEwjgJMSEoMrdAhXOxYUKHWo0DTkQFjAAegQIABAC&url=http%3A%2F%2Fwww.iea.usp.br%2Fpublicacoes%2Fo-artista-pesquisador%2Fat_download%2Ffile&usg=AOvVaw1ZDCiJ6IHwuMVIwNNT59X5)

BOTELHO, Manuel (2017). Projeto artístico. In *Pensar o fazer da pintura: 31 teses sobre investigar e criar em pintura* (pp.259-262). Porto: I2ADS/ Edições Afrontamento. [Em Linha] [Consult. 20-07-2018]. Disponível em URL: [http://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/30350/2/ULFBA\\_ET\\_Pensar%20o%20fazer%20da%20Pintura\\_ManuelBotelho.pdf](http://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/30350/2/ULFBA_ET_Pensar%20o%20fazer%20da%20Pintura_ManuelBotelho.pdf)

BUZETTO, Denise M. C. (2012). Mostra do Museu Híbrido: casa do artista, obra, ateliê e museu. *Revista do Colóquio*. 3, 2012. [Em Linha] [Consult. 04-05-2018]. Disponível em URL: <http://periodicos.ufes.br/colartes/article/view/7636/5344>

CALADO, Margarida (2010). Reflexões sobre o papel da história da arte numa perspectiva sociológica a nível do ensino. In *Arte & Sociedade - actas das conferências* (pp.12-24). Lisboa: CIEBA/ FBAUL. [Em Linha] [Consult. 27-07-2018]. Disponível em URL: [http://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/5731/2/ULFBA\\_REFLEXÕES%20SOBRE%20O%20PAPEL%20DA%20HISTÓRIA%20DA%20ARTE%20NUMA%20PERSPECTIVA%20SOCIOLOGICA%20A%20NÍVEL%20DO%20ENSINO.pdf](http://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/5731/2/ULFBA_REFLEXÕES%20SOBRE%20O%20PAPEL%20DA%20HISTÓRIA%20DA%20ARTE%20NUMA%20PERSPECTIVA%20SOCIOLOGICA%20A%20NÍVEL%20DO%20ENSINO.pdf)

CESAR, Marisa F. (2002). O Ateliê do Artista. *Revista do programa de pós-graduação em Artes Visuais EBA-UFRJ*. Pp.16-29. [Em Linha] [Consult. 04-05-2018]. Disponível em URL: <https://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2012/01/O-ateliê-do-artista-Marisa-Flório-Cesar.pdf>

CESAR, Marisa F. (2007). Como se existisse a humanidade. *Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais EBA/UFRJ*. (15), 2007: 16-25. [Em Linha] [Consult. 06-05-2018]. Disponível em URL: [https://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2012/01/ae15\\_mariza\\_florido\\_cesar.pdf](https://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2012/01/ae15_mariza_florido_cesar.pdf)

DABUL, Lígia (2007). Experiências criativas sob o olhar sociológico. *Ponto-e-Vírgula: Revista de Ciências Sociais*. (2), 2007: 56-67. [Em Linha] [Consult. 06-05-2018]. Disponível em URL: [https://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&ved=2ahUKEwiS9eS\\_n8rdAhWRyIUKHdH6DZ4QFjAAegQIAxAC&url=https%3A%2F%2Frevistas.pucsp.br%2Findex.php%2Fpontoevirgula%2Farticle%2Fdownload%2F14299%2F10448&usg=AOvVaw1yh\\_VIzpjMsyk1CJbf6fzT](https://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&ved=2ahUKEwiS9eS_n8rdAhWRyIUKHdH6DZ4QFjAAegQIAxAC&url=https%3A%2F%2Frevistas.pucsp.br%2Findex.php%2Fpontoevirgula%2Farticle%2Fdownload%2F14299%2F10448&usg=AOvVaw1yh_VIzpjMsyk1CJbf6fzT)

DIAS, Fernando R. (2007). Sublime e pintura: o olhar abismado. *Revista Arte Teoria do Mestrado em Teorias da Arte da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa*. (9), 2007: 92-120. [Em Linha] [Consult. 20-07-2018]. Disponível em URL:

[http://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/10361/2/ULFBA\\_PER\\_Arte%20Teoria\\_Fernando%20Rosa%20Dias\\_.pdf](http://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/10361/2/ULFBA_PER_Arte%20Teoria_Fernando%20Rosa%20Dias_.pdf)

- HEINICH, Nathalie (2005). As reconfigurações do estatuto de artista na época moderna e contemporânea. *Porto Alegre: Revista de Artes Visuais*. 13 (22), 2005: 137-147. [Em Linha] [Consult. 20-08-2018]. Disponível em URL: <http://seer.ufrgs.br/PortoArte/article/view/27910/16517>
- HONORATO, Cayo. (2014). A formação do Artista-Educador, aproximadamente. *Anais do VII Seminário Nacional de Pesquisa em arte e Cultura Visual*. Pp.522-532. [Em Linha] [Consult. 10-05-2018]. Disponível em URL: [https://cayohonorato.weebly.com/uploads/8/4/7/3/8473020/2014\\_artigosnpacv\\_cayohonorato.pdf](https://cayohonorato.weebly.com/uploads/8/4/7/3/8473020/2014_artigosnpacv_cayohonorato.pdf)
- HONORATO, Cayo. (2010). *É possível ensinar alguém a ser artista? (A história de uma pergunta)*. Encontro Regional da ANPAP. [Em Linha] [Consult. 10-05-2018]. Disponível em URL: [https://cayohonorato.weebly.com/uploads/8/4/7/3/8473020/artigoanpap\\_rio2010.pdf](https://cayohonorato.weebly.com/uploads/8/4/7/3/8473020/artigoanpap_rio2010.pdf)
- JESUS, Pedro M. T. & SANTOS, P. M. C. D. (2015). Referência e apropriação: da cópia à autoria. *Revista Matéria-Prima*. 3 (1), 2015: 222-233. [Em Linha] [Consult. 20-07-2018]. Disponível em URL: [http://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/31543/2/ULFBA\\_MATERIAPRIMA5\\_p222-233.pdf](http://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/31543/2/ULFBA_MATERIAPRIMA5_p222-233.pdf)
- JUNQUEIRA, Lilian M. & GOMES, James Zortéa (2009). O Ateliê Aberto como interface da produção artística em esfera pública: Experiências do Atelier Subterrânea. *ANPAP-Anais do 18º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas*. Pp.2068-2082. [Em Linha] [Consult. 04-05-2018]. Disponível em URL: [http://anpap.org.br/anais/2009/pdf/chtca/lilian\\_maus\\_junqueira.pdf](http://anpap.org.br/anais/2009/pdf/chtca/lilian_maus_junqueira.pdf)
- LEWITT, Sol (1967). Paragraphs on Conceptual Art. *Artforum* 5 (10): 79-84. [Em Linha] [Consult. 01-10-2018]. Disponível em URL: <http://radicalart.info/concept/LeWitt/paragraphs.html>
- MARMO, A. R. & LAMAS, N. C. (2013). O Curador e a Curadoria. *Revista Científica Ciência em Curso 2* (jan./jun.): 11-19. [Em Linha] [Consult. 04-10-2018]. Disponível em URL: <http://linguagem.unisul.br/paginas/ensino/pos/linguagem/ciencia-em-curso/0201/020101.pdf>
- MIRZA, Munira (2014). Artists' Workspace Study. *Relatório de We Made That & Greater London Authority*. Pp. 3-57. [Em Linha] [Consult. 04-05-2018]. Disponível em URL: [https://www.london.gov.uk/sites/default/files/artists\\_workspace\\_study\\_september2014\\_reva\\_web\\_0.pdf](https://www.london.gov.uk/sites/default/files/artists_workspace_study_september2014_reva_web_0.pdf)

- MONTANER, Joan Campàs (2017). Academicismo y pintura académica. *UOC – Universitat Oberta de Catalunya* (pp.5-44). [Em Linha] [Consult. 15-10-2018]. Disponível em URL: <https://www.scribd.com/document/342954608/Academicismo-y-Pintura-Academica>
- MOURA, E. C. (2013). O Artista-Curador: Propostas além da criação estético-conceitual. *ANPAP-Anais do 22º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas*. Pp.389-403. [Em Linha] [Consult. 15-10-2018]. Disponível em URL: <http://www.anpap.org.br/anais/2013/ANAI/comites/htca/Eliane%20Moura.pdf>
- NAVARRETE, Eduardo (2013). Construção e funcionamento do Autor: Barthes, Foucault e Chartier. *Revista Urutágua - acadêmica multidisciplinar - DCS/UEM*. (27), 2013: 95-111. [Em Linha] [Consult. 04-05-2018]. Disponível em URL: [https://isliedocs.net/view-doc.html?utm\\_source=construcao-e-funcionamento-do-autor-barthes-foucault-e-chartier](https://isliedocs.net/view-doc.html?utm_source=construcao-e-funcionamento-do-autor-barthes-foucault-e-chartier)
- NETO, Joachin Azevedo (2014). A noção de autor em Barthes, Foucault e Agamben. *Floema*, 10 (jan./jun.): 153-164. [Em Linha] [Consult. 04-10-2018]. Disponível em URL: <http://periodicos.uesb.br/index.php/floema/article/viewFile/4513/4321>
- PASSERON, Jean C. (1991). Prazeres e Saberes do Olho: confissões de um sociólogo que gosta de pintura. *Revista Tempo Social USP*. 1, 1991: 41-75. [Em Linha] [Consult. 04-05-2018]. Disponível em URL: <https://www.revistas.usp.br/ts/article/view/84816/87525>
- PASSOS, J. S. (2007). Breve espaço entre o autor-criador e o autor como mecanismo discursivo: o valor do autor na História. *Revista X*. 1, 2007: 63-67. [Em Linha] [Consult. 04-05-2018]. Disponível em URL: <https://revistas.ufpr.br/revistax/article/view/5357/6519>
- PAULO, Ana C. & REIS, Micaela A. (2013). Do cérebro para a mão: dialogar pelo desenho no processo criativo. *Revista Matéria-Prima. Práticas Artísticas no Ensino Básico e Secundário*. 1 (2), 2013: 142-160. [Em Linha] [Consult. 04-05-2018]. Disponível em URL: [https://issuu.com/fbaul/docs/mat\\_\\_ria-prima\\_2](https://issuu.com/fbaul/docs/mat__ria-prima_2)
- PRIETO, Margarida (2017). Da Pintura – Fazer, Pensar e Ensinar. In *Pensar o fazer da pintura: 31 teses sobre investigar e criar em pintura* (pp.264-268). Porto: I2ADS/ Edições Afrontamento. [Em Linha] [Consult. 20-07-2018]. Disponível em URL: [http://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/30351/2/ULFBA\\_Da%20Pintura%20Fazer%20Pensar%20e%20Ensinar\\_MargaridaPrieto.pdf](http://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/30351/2/ULFBA_Da%20Pintura%20Fazer%20Pensar%20e%20Ensinar_MargaridaPrieto.pdf)
- QUARESMA, José & DIAS, Fernando R. (2015). A produção artística como investigação. Exigências em torno de uma tipologia de Art Based Research. In *Investigação em Artes: A oscilação dos métodos* (pp.141-154). Lisboa: FCT. [Em Linha] [Consult. 27-07-2018]. Disponível em URL:



[http://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/16036/2/ULFBA\\_INVESTIGAÇÃO%20EM%20ARTES\\_JOSÉ%20QUARESMA.pdf](http://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/16036/2/ULFBA_INVESTIGAÇÃO%20EM%20ARTES_JOSÉ%20QUARESMA.pdf)

- SERRA, Rui (2017). Voltar ao centro – A Experiência do Atelier no processo criativo. In A.Q. Ferreira (coord.), *Pensar o fazer da pintura: 31 teses sobre investigar e criar em pintura* (pp.352-364). Porto: I2ADS/ Edições Afrontamento. [Em Linha] [Consult. 20-07-2018]. Disponível em URL: [http://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/30421/2/ULFBA\\_Pensar%20o%20Fazer%20da%20Pintura\\_RuiSerra.pdf](http://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/30421/2/ULFBA_Pensar%20o%20Fazer%20da%20Pintura_RuiSerra.pdf)
- SILVA, Fernanda P. (2011). Ateliês Contemporâneos: possibilidades e problematizações. *ANPAP-Anais do 20º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas*. Pp. 59-73. [Em Linha] [Consult. 04-05-2018]. Disponível em URL: [http://www.anpap.org.br/anais/2011/pdf/cc/fernanda\\_pequeno\\_da\\_silva.pdf](http://www.anpap.org.br/anais/2011/pdf/cc/fernanda_pequeno_da_silva.pdf)
- SILVERMAN, H. J. (2010). Malabou, Plasticity, and the Sculpturing of the Self. *Jornal Concentric: Literary and Cultural Studies* do departamento de inglês da National Taiwan Normal University. Pp.89-102. [Em Linha] [Consult. 05-10-2018]. Disponível em URL: <http://www.concentric-literature.url.tw/issues/M/5.pdf>
- SJÖHOLM, Jenny (2013). The role of the studio in contemporary artistic production. *CIND-Centre for Research on Innovation Industrial Dynamics - Uppsala Universitet*. Pp. 2-34. [Em Linha] [Consult. 04-05-2018]. Disponível em URL: <https://uu.diva-portal.org/smash/get/diva2:608916/FULLTEXT01.pdf>
- WALDORF, Lynn A. (2001). The Professional Artist as Public School Educator. In J. Catterall (rev.). *CAPE Chicago Arts Partnerships in Education*. Pp. 1-35. [Em Linha] [Consult. 04-05-2018]. Disponível em URL: <http://capechicago.org/wp-content/uploads/2016/11/The-Professional-Teaching-Artist-as-Public-School-Educator-Full-Report-CAPE.pdf>
- VIANA, Nildo (2013). A formação da esfera artística. *Revista Sociologia em Rede*, 3 (3), 2013: 62-72. [Em Linha] [Consult. 20-07-2018]. Disponível em URL: <http://redelp.net/revistas/index.php/rsr/article/view/5viana3/17>
- VIDOKLE, Anton (2010). Art Without Artists? *Jornal e-flux*. (16), 2010: 1-9. [Em Linha] [Consult. 04-05-2018]. Disponível em URL: <https://www.e-flux.com/journal/16/61285/art-without-artists/>
- VIDOKLE, Anton (2011). Art Without Work? *Jornal e-flux*. (29), 2011: 1-9. [Em Linha] [Consult. 04-05-2018]. Disponível em URL: <https://www.e-flux.com/journal/29/68096/art-without-work/>
- ZILIO, Carlos. (1998). Artista, formação do artista, arte moderna. *Revista Arte & Ensaios*. (5), 1998: 73-78. [Em Linha] [Consult. 04-05-2018]. Disponível em URL: <http://www.carloszilio.com/textos/1998-artista-formacao-do-artista-arte-moderna.pdf>

## 1.4. Dissertações e Teses

- ALVES, Ana M. D. B. (2011). O Espaço na Criação Artística do século XX – Heterogeneidade, Tridimensionalidade, Performatividade. (Tese de Doutoramento não publicada). Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas.
- BERNARDO, Joana F. F. (2015). Palimpsesto - Atelier do autor. (Dissertação de Mestrado não publicada). Porto: Faculdade de Belas Artes.
- LIMA, Francisco C. (2007). O Atelier enquanto Lugar e Processo de Criação Artística. (Dissertação de Mestrado não publicada). Aveiro: Universidade de Aveiro.
- MARTINS, Catarina S. S. (2011). As narrativas do génio e da salvação : a invenção do olhar e a fabricação da mão na educação e no ensino das artes visuais em Portugal (de finais de XVIII à primeira metade do século XX). (Tese de Doutoramento não publicada). Lisboa: Faculdade de Belas Artes.
- SANTOS, Liliane P. (2009). O Ambiente do Artista - O Ateliê e seus Guardados. (Dissertação de Mestrado não publicada). São Paulo: Universidade Estadual Paulista.

## 2. Webliografia

- AMA, Art Media Agency (2013). Manufacturing art: A history of the artist's studio. [Em Linha] [Consult. 01-10-2018]. Disponível em URL: <https://en.artmediaagency.com/78334/manufacturing-art-a-history-of-the-artists-studio/>
- CAVALCANTI, J. D. (2015). O ato de criação no texto dos artistas (Parte I). [Em Linha] [Consult. 25-07-2018]. Disponível em URL: [https://www.digestivocultural.com/colunistas/coluna.asp?codigo=4203&titulo=O\\_ato\\_de\\_criacao\\_no\\_texto\\_dos\\_artistas\\_\(Parte\\_I\)](https://www.digestivocultural.com/colunistas/coluna.asp?codigo=4203&titulo=O_ato_de_criacao_no_texto_dos_artistas_(Parte_I))
- CURREY, Mason (2013). *Daily Rituals - How Artists Work*. Nova Iorque: Alfred A. Knopf. [Em Linha] [Consult. 05-07-2018]. Disponível em URL: <http://www.aaknopf.com>
- FERREIRA, Pedro P. (s.d.). *Sociologia da Arte*. [Em Linha] [Consult. 29-06-2018]. Disponível em URL: <https://pedropeixotoferreira.wordpress.com/outros/verbetes/sociologia-da-arte/>

- HARRISON, Charles & WOOD, Paul [Eds.] (1992). *Art in Theory, 1900-1990 – An Anthology of Changing Ideas*. Oxford: Blackwell Publishing Ltd. [Em Linha] [Consult. 05-07-2018]. Disponível em URL: <https://monoskop.org>
- HUGHES, D. T. (2015). Stories on Design // Studios & Ateliers. [Em Linha] [Consult. 01-10-2018]. Disponível em URL: <https://www.yellowtrace.com.au/artist-studios-and-ateliers/>
- JAO, Carren (2013). *How do Working Artists Live?* Fórum Hyperallergic. [Em Linha] [Consult. 29-06-2018]. Disponível em URL: <https://hyperallergic.com/94192/how-do-working-artists-live/>
- LEPRINCE, Chloé (2016). Pierre Alechinsky raconte sa visite de l'atelier de Pablo Picasso. [Em Linha] [Consult. 01-10-2018]. Disponível em URL: <https://www.franceculture.fr/peinture/pierre-alechinsky-raconte-sa-visite-de-l-atelier-de-pablo-picasso>
- LEVENSON, Claire (2016). Les ateliers de peintres de la Renaissance, ancêtres du coworking. [Em Linha] [Consult. 01-10-2018]. Disponível em URL: <http://www.slate.fr/story/117393/ateliers-artistes-renaissance-ancetres-coworking>
- MAINGON, Claire (2008). L'atelier, Carrefour de la Société des Artistes. [Em Linha] [Consult. 01-10-2018]. Disponível em URL: <https://www.histoire-image.org/fr/etudes/atelier-carrefour-societe-artistes>
- MUTINERIE (2013). Les lieux de travail qui ont changé l'histoire 3/ Les Ateliers d'Artistes. [Em Linha] [Consult. 01-10-2018]. Disponível em URL: <http://magazine.mutinerie.org/les-lieux-de-travail-qui-ont-change-lhistoire-3-les-ateliers-dartistes/>
- RAUNIG, Gerald, RAY, Gene & WUGGENIG, Ulf (Eds) (2011). *Critique of Creativity Precarity, Subjectivity and Resistance in the 'Creative Industries'*. London: MayFlyBooks. [Em Linha] [Consult. 01-10-2018]. Disponível em URL: <http://mayflybooks.org/wp-content/uploads/2011/05/9781906948146CritiqueOfCreativity.pdf>
- STREET, Anna (2014). Catherine Malabou and the Concept of Plasticity. [Em Linha] [Consult. 25-08-2018]. Disponível em URL: <http://tpp2014.com/catherine-malabou-concept-plasticity/>
- WALLACE, Ian (2014). The Evolution of the Artist's Studio, From Renaissance Bottega to Assembly Line. [Em Linha] [Consult. 01-10-2018]. Disponível em URL: [https://www.artspace.com/magazine/art\\_101/art\\_market/the-evolution-of-the-artists-studio-52374](https://www.artspace.com/magazine/art_101/art_market/the-evolution-of-the-artists-studio-52374)

### **3. Videografia**

Martins, E. [Screen name]. (2012a, January 24). Bauhaus - a face do século XX - Parte 1 [Video file]. [Em Linha] [Consult. 13-10-2018]. Disponível em URL: <https://www.youtube.com/watch?v=9jiCV0kWfiU>

Martins, E. [Screen name]. (2012b, January 24). Bauhaus - a face do século XX - Parte 2 [Video file]. [Em Linha] [Consult. 13-10-2018]. Disponível em URL: [https://www.youtube.com/watch?v=u1x4\\_Z8NTbY&list=PLA3Zdb1e3tAwHPEbUSQ8iJlWuU4CFEQDP&index=2](https://www.youtube.com/watch?v=u1x4_Z8NTbY&list=PLA3Zdb1e3tAwHPEbUSQ8iJlWuU4CFEQDP&index=2)

Xenbay [Screen name]. (2010, May 18). *The South Bank Show: Francis Bacon 2/6* [Video file]. [Francis Bacon documentary from 1985 discussing the artists life and work]. [Em Linha] [Consult. 20-07-2018]. Disponível em URL: <https://www.youtube.com/watch?v=VfTgEKQj0Dk>

### **4. Cinematografia**

ALLIEVI, L. (Argumento).(2017). Florença e a Galeria dos Ofícios - uma viagem multidimensional ao Renascimento Italiano [Filme]. Lisboa: Festa do Cinema Italiano

LOW, A. (Realizador), WALL, A. (Produtor).(2009). Francis Bacon - na arena de Bacon [Filme]. Lisboa: Midas Filmes